GRAMMATICA RAGIONATA

DELLA

MUSICA

CONSIDERATA SOTTO L'ASPETTO DI LINGUA

DA

MELCHIORRE BALBI



Milano

Dall' Imperiale Regio Stabilimento Nazionale Privilegiato di

GIOVANNI RICORDI

Cont. degli Omenoni, N. 1720

e sotto il portico di fianco all'I. R. Teatro alla Scala.

17034

GRAMMATICA RAGIONATA

DELLA

MUSICA

CONSIDERATA SOTTO L'ASPETTO DI LINGUA.

GRAMMATICA RAGIONATA

DELLA

MUSICA

CONSIDERATA

SOTTO L'ASPETTO DI LINGUA

DA

MELCHIORRE BALBI

NOBILE VENETO.



Milano

DALL'I. R. STABILIMENTO NAZ.^{E} PRIVILEG.^{O} DI

GIOVANNI RICORDI

Cont. degli Omenoni, N. 1720

e sotto il portico di fianco all'I. R. Teatro alla Scala.

MDCCCXLV



INTRODUZIONE



Molte e differenti furono le definizioni date alla Musica, e queste tratte per la maggior parte delle variate deduzioni sul significato della parola stessa. Riguardata quindi sotto varj aspetti, da taluno venne giudicata una scienza, da altri un' arte, e da taluno perfino una tela tessuta coll' orditura, o disposizione dei differenti suoni presi come altrettanti fili (Tevo. Musico Testore). Pertanto se ad ognun venne di buon grado accordato di risguardarla sotto il punto di vista, che gli cadde in acconcio, non si negherà, io confido, a me pure di considerarla come Lingua; *tale appunto, dopo un' accurata e spassionata analisi, risultandomi, secondo il mio modo di vedere. Diversifica ella soltanto da qualunque altra lingua in quanto è priva d' articolazione; lo che, forma il suo pregio principale, piuttosto, che difetto, come taluno potrebbe per avventura supporre. In fatti, non deve ella parlare al cuore di ciascuno, qualunque sia la sua nazione, età e condizione?... e per ciò ottenere, non deve ella percorrere una strada sua propria, e quasi dire a noi stessi impercettibile?... così è. Nè tale sarebbe il risultato, se si dovesse restringere ad una semplice convenzionale articolazione,*

poichè allora non sarebbe intesa, che da quelli soltanto cui fosse dato di conoscerla e saperla nella stessa guisa che un italiano, a cagion d' esempio, non può certamente gustare uno squarcio di Cicerone, se non sa la lingua latina. Sembra che l' autore di ogni cosa siasi compiaciuto di far godere all' uomo quaggiù diletti tali che sollevino il di lui spirito ad una ineffabile contentezza che partecipi in qualche guisa del divino. Donde ne segue, che ognuno ha diritto allo stesso piacere, e, nel sentire di ognuno sta il poter giudicare del bello e del disaggradevole della musica, ove manchi della dovuta perfezione. Tale incontrastabile verità fu mai sempre da tutti riconosciuta, e sembra strano, a dir vero, che udendosi di continuo ripetere, allorchè si ode una musica perfetta « Questa è una musica, veramente bella per immaginazione, gusto e filosofia, poichè parla con tanta dolcezza, forza, e verità al cuore umano » è strano io dico che nessun istitutore si sia avvisato di trattarla come lingua. Rousseau, Lichtenthal, e qualche altro, ci hanno somministrati Dizionarj eccellenti. Qualche altro autore ci ha consegnati col titolo di Grammatica degli Elementi imperfetti, ma nessuno istitutore ci diede una vera Grammatica ragionata dimostrativa la quale offra insieme la vera sorgente di qualunque teorica e la prova della sua giustificata ammissibilità, non che quel parallelo da cui risulti l' affinità con qualunque altra lingua, e si rilevi con maggiore utilità e schiarimento il modo di ben condurre il discorso musicale nelle ben distinte sue parti, mediante quel nesso generale che al componimento accorda verità e pregio.

Tale è il sunto delle mie idee e se riesco nel mio scopo, nessuno certamente sarà più soddisfatto di me nell' aver aperta una nuova strada di chiarezza, facilitazione ed evidenza; in caso diverso, spero che si ac-

corderà indulgenza a chi tentò nuovi mezzi per migliorare sì nobile argomento.

Prevengo che, considerandola sotto l' aspetto di lingua, adoprerò sempre i termini tecnici dall' uso adottati qualora non si oppongano alla ragionevolezza della teoria, e che ove manchino adoprerò quelli, che una ben ponderata applicazione potrà ad evidenza ammettere; così pure saranno da me ritenute e chiaramente dimostrate tutte le teoriche da' miei antecessori proposte, ommettendo in vece tutte quelle, che sotto un diverso punto di vista la considerano, quali sono le matematiche dimostrazioni che la trattano come scienza, come pure quelle quasi interminabili teoriche del genere fugato atte solo a considerarla come arte. Tanto delle une quanto delle altre non farò che brevi cenni all' uopo occorrenti, avvegnacchè in questi generi abbiamo, opere classiche, bastanti a soddisfare la curiosità del più esigente scientifico artista.



CAPITOLO PRIMO

In qual modo la musica possa considerarsi come Lingua.

Il bisogno di manifestare altrui i proprj pensieri costrinse l'uomo fino dai primi tempi a servirsi di quei mezzi, che più fossero atti a soddisfarglielo; quindi adottò l'uso di alcune voci variamente articolate secondo ciò che voleva significare, e siccome nessun mezzo più acconcio della propria lingua poteva prestarsi all'intento, così fu assegnato comunemente un tal nome alle suindicate articolate espressioni. Ma se era quasi innato nell'uomo il bisogno d'esternare i proprj pensieri incominciando dal cercar di provvedere agli oggetti di prima sua necessità, è altresì certo che in qualche guisa, e con espressioni adatte, l'anima sua lo eccitava a dar segni dinotanti le sue varie passioni, cioè quello stato di piacere, dolore, noja, collera, tristezza, ecc.: come tutto giorno veggiamo anche nei bamboli, prima di proferir alcuna parola: tali espressioni però, dettate dal cuore soltanto e dall'anima, non sono per vero dire, che alcune voci non articolate, ma però sufficienti a farci chiaramente conoscere, che quell'individuo gioisce o soffre. Se quelle prime espressioni articolate hanno dato principio alla

formazione delle varie lingue, è parimente evidente, che anche le altre espressioni non articolate hanno dato origine alla musica, cioè alla nostra lingua-musicale.

Col progresso del tempo tali voci vennero ordinate in una data serie denominata *Alfabeto*, le di cui lettere vennero stabilite in un determinato numero, e divise in *vocali* propriamente dette e *consonanti*. Le prime diconsi *vocali*, perchè danno da sè sole un suono chiaro e distinto, laddove le *consonanti* non si possono pronunziare senza essere accoppiate a qualche *vocale*. Diversifica l'alfabeto-musicale da ogni altro in quanto che i di lui suoni devono essere tutti chiari e distinti, quindi pareggiati a tante sole vocali e perciò non suscettibile (come abbiamo detto) d'alcuna articolazione; oltracciò diversifica anche nel numero delle sue lettere, che è indeterminabile, avvegnacchè, è infinita la divisione armonica, incominciando da un qualsiasi determinato estremo grave, a qualsivoglia estremo acuto. Però, venne anche il nostro alfabeto circoscritto in maniera approssimativa, come bentosto vedremo nel seguente capitolo.

Fissato dunque l'alfabeto, accoppiate alcune poche lettere di questo, si ottenne la *sillaba*; con l'accoppiamento di varie sillabe la *parola*; e finalmente colla ben ordinata disposizione delle parole il *discorso*. Così pure avviene della musica. Due, tre, o quattro suoni (1), successivi producono una *breve espressione* comunemente denominata *bina*, *terzina*, *quartina*, ecc., paragonabile alla *sillaba*; colla successione di alcune *brevi espressioni* si combina una *espressione maggiore* paragonabile alla *parola*; e finalmente colla ben ordinata disposizione delle varie

(1) Nella stessa guisa, che si parla di pochi *suoni* successivi formanti la *breve espressione*, e l'*espressione maggiore melodica*, intendesi di favellare di pochi successivi accordi costituenti l'*espressione armonica*, come si vedrà a suo luogo.

espressioni, il *pezzo musicale* paragonabile al *discorso*. Nella stessa guisa poi, che una sola *sillaba* ed anche una sola lettera può essere bastante a formare una intiera parola, così nel nostro caso, qualunque brevissima espressione ed anche un solo suono può considerarsi quale espressione maggiore. Dunque se il fine di una grammatica qualunque dev'essere quello di offrire una categorica classificazione, indicando l'officio particolare di ogni parola, e additarne l'ordine, il numero, la qualità, e la proprietà di tutte le parti componenti il discorso, in pari modo il nostro fine dovrà esser quello di esporne un' equiparata categorica classificazione, indicando l'officio particolare di ogni espressione e additarne egualmente l' ordine, il numero, la qualità, e la proprietà di tutte le parti componenti il discorso, o pezzo musicale.

CAPITOLO II

Del suono in generale, e delle sue proprietà.

§ 1.

L' urto di due corpi produce un suono il quale scuotendo l' aria che lo circonda, si propaga, e giunge col di lei mezzo fino al nostro orecchio, infondendo così in noi stessi una relativa sensazione. Tale è la fisica definizione che gli viene assegnata. Tanti variati suoni risultano quante sono le diverse colonne o strati d'aria, che vengono messi in moto, perciò d'un numero infinito, poichè all' infinito può cangiarsi anche il volume dell' aria scossa. Alcuni suoni riescono indistinguibili anche presso alla più esercitata orecchia, ed a questi dassi comunemente il nome di *Indeterminati*, perciò dalla mu-

sica generalmente esclusi; alcuni altri riescono più o meno distinguibili alla medesima, e diconsi *Determinati.* Le sempre nuove scoperte dipendenti dal continuo esercizio del nostro udito, e quindi dal nostro maggior perfezionamento, ci assicurano a mio avviso, che in natura non esistono suoni indeterminati, ma che piuttosto tali appajono dalla mancanza dei mezzi atti a distintamente farceli rilevare, o dalla stessa nostra incapacità di precisare il nome loro.

Varie sono le cagioni per cui un dato suono ci riesca indeterminato. Fra queste la prima è certamente l'essere troppo grave; che se altro suono non sarà troppo grave, ma la sua oscillazione in vece sarà incostante, per cui lasci dubbiezza in chi lo ascolta, se sia più o meno grave, più o meno acuto di quello che se lo giudicarebbe a prima giunta, io ritengo in tal caso, che non sia un solo suono ma due o più suoni tanto fra loro vicini, che le varie oscillazioni si contrastino vicendevolmente con tale rapidità da non lasciar tempo di riconoscere quanti e quali siano questi suoni prodotti. In prova di ciò si esamini il così detto *tamburo* di un organo da cui risulta un suono indeterminato, ed osservando come sia combinato troveremo, che tre o quattro canne di controbassi progressive di mezzo grado producono un tale rumore; dunque il contrasto di tre, o quattro suoni simultaneamente prodotti, benchè determinati ma gravi, ma differenti fra loro e vicini, produce per così dire un suono composto che ci riesce pari al rumore del tuono, e perciò indeterminatissimo. Altra cagione che rende indeterminato un suono, è la troppa *acutezza*, per cui si sente quell'acutissimo strillo, o fischio, che al nostro orecchio riesce assolutamente impercettibile, e quindi ci mette nella impossibilità di poterlo determinare. Da ultimo quanto meno elastico è

il corpo percosso, tanto più risulta oscuro, fioco, e di troppo breve durata il suono prodotto, ed è perciò indistinguibile. Così avviene dal percuotere qualunque corpo detto opaco, come sarebbe a dire un pezzo di piombo un lotto di terra, un sasso, un legno, una tela, ecc. - Qualunque suono indeterminato non può quindi far parte delle nostre teorie, se non che nel caso di dover trattare qualche teorica risguardante la musica imitativa oggetti fisici.

Passando ora a trattare del suono *determinato*, di quello cioè, intorno al quale tutto s'avvolge il nostro sistema, dirò essere quattro le sue proprietà, cioè *posizione, durata, carattere, intensità.* Di queste, le sole due prime sono di un' essenzialità veramente elementare, laddove le altre due servono soltanto a qualificare, abbellire ed a variare il suono, già esistente in quella data *posizione*, o stabilito per quella tale *durata.* Ora passiamo a trattare di tutte quattro le accennate proprietà separatamente considerate.

§ 2.

DELLA POSIZIONE DEI SUONI.

La *posizione* di un dato suono viene considerata in quanto risguarda il suo collocamento nella serie progressiva dei varj gradi di *gravità* od *acutezza.* Quanto più è lunga, a cagion d'esempio, una data corda stirata, e grossa di diametro, tanto più *grave* risulta il suono; e viceversa, quanto più è corta e sottile di diametro, tanto più *acuto* risulta il suono giacchè a seconda delle varie condizioni del corpo sonoro oscillante, essendo vario anche il volume d'aria scosso, ne avviene, che il suono prodotto cangia corrispondentemente i suoi gradi di *gra-*

vità od *acutezza.* I nostri antichi istitutori dividevano i suoni in varie categorie, come di *bassi* parlando dei suoni più gravi, di *medii* parlando dei meno gravi, di *acuti*, *sopracuti*, e di *acutissimi* parlando di tutti quelli che venivano prodotti da corde sempre più sottili e corte.

Impossibil cosa sarebbe il voler assegnare una categoria stabile dei varj gradi di gravità od acutezza ad una serie di suoni. Non variano forse tutto giorno le estensioni e capacità dei nuovi stromenti? Certo è, che nei primi tempi la *cetra* e la *lira* constavano di sole quattro corde, indi di sette, poscia di dodici, e di quindici, mentre al presente gli usitati nostri strumenti marcano una considerevole estensione. Ma ciò, che più monta si è, che qualunque strumento o naturale, od artificiale ha certamente una estensione sua propria, per cui i suoni *gravi*, *medii*, *acuti*, ecc., non sono tali, che relativamente ai limiti proprj della possibile sua estensione. Che se consideriamo la cosa in generale, quanto più si perfezionano le nostre orecchie nel distinguere i varj gradi di gravità od acutezza, e l' arte ci somministra i mezzi sempre più atti a determinarli, mercè i progressi del suo perfezionamento, tanto meno se ne può stabilire definitivamente il limite. Io pertanto, uniformandomi all' uso attuale adotterò che il suono più grave sia il così detto *do* prodotto dalle oscillazioni della maggior corda dei moderni pianoforti. La estensione progressiva poi dei suoni successivi sarebbe infinita ma credo, che l' altro *do*, alla distanza di sette ottave complete non lasci desiderio di cercarne di più acuti. Tale progressione disposta ad una pressocchè eguale distanza del così detto *semitono*, cioè dell' *intervallo* praticamente *minimo*, somministra una serie di ottantacinque suoni equidistanti diversi.

Non posso starmi dal far noto, che esiste generalmente un errore d' opinione in quelli tutti i quali pretendono, che un suono dello stesso nome di un altro dato, produca gli stessi risultati, benchè fissato in posizione diversa. Così, « dato un *do* qualunque, anche il suo compagno alla distanza, per esempio, di un' ottava più grave, o più acuta (dicono essi) vi corrisponde egualmente ». È verissimo, che un dato suono sia *equisono* di un altro dello stesso nome da cui per dupla progressione proceda, e che alcune condizioni siano le stesse, come a suo luogo vedremo, ma ragione dimostra, che *suono eguale* non significa lo *stesso suono*, o per meglio esprimermi, diversifica il suono *unisono* dal *suono equisono*, laddove l' *unisono* esige la stessa *posizione* di quello col quale viene confrontato, e l'*equisono* ammette l' eguaglianza di alcune condizioni soltanto, ma è varia la *posizione*; quindi è falsa l'idea che il risultato sia lo stesso in quanto all' impressione che deve produrre nell' animo di chi lo ascolta. In conferma di questa verità toccate uno dei suoni più gravi del fortepiano, indi toccate immediatamente uno dei più acuti, ma dello stesso nome per esempio un *fa* ed il suo equisono, ed osservate attentamente quale impressione vi produca il primo, quale il secondo e troverete che quello vi desta un' idea di grandezza e maestà, a differenza di questo, che vi sveglierà un'idea di vezzo e leggiadria; dunque i loro caratteri sono diversi, e perciò diversi risultati devono produrre. Aggiungasi, che anche nell'armonia gli equisoni vanno soggetti ad alcune condizioni, dalle quali sono certamente liberi gli unisoni.

Che se ciò non fosse, basterebbero i soli dodici suoni contenuti in un' *ottava* ancorchè incompleta, poichè si potrebbe eseguire qualunque pensiero musicale giocando questi soli, e ritornare dall' ultimo al primo, senza pas-

sare al compimento dell' ottava, cioè del primo equisono che già in tal caso diverrebbe inutile. Questa avvertenza è troppo decisiva, ed in pari tempo troppo trascurata, e mi obbliga, giusta la mia osservazione, a ritenere per assoluto, come dissi, che, quanti sono i suoni progressivi da un estremo all' altro, tante diverse lettere producono nel nostro alfabeto.

Qualunque suono adunque, a seconda della sua *posizione*, dà un risultato suo proprio, e la serie progressiva, quasi insensibilmente ci conduce a differenze notabilissime: in conseguenza di che è male intesa l' opinione, che sette soltanto siano le lettere dell' alfabeto musicale, mentre un tal numero non marca che la sola *scala*, o modula dal primo suono fino al suo primo equisono, o replicato, come *do, re, mi, fa*, *sol, la, si*, *do*, ecc. Secondo il mio sistema non mi conviene di rimarcare le minime differenze esistenti nelle diverse qualità delle, così dette *mezze voci*, denominate *semitoni diatonici*, e *semitoni cromatici*. Tali considerazioni sono proprie della parte scientifico-matematica della musica, come dissi di sopra; ciò nulla meno rimarcherò a suo luogo, in maniera pratica, le differenze causali varietà di carattere nei diversi *modi* o *toni* per natura di *diesis*, o di *bmolle* (V. Art. VIII. § 3), e perciò soltanto dissi *mezze voci*, o *gradi* pressochè eguali. Se riflettiamo, che tutto il nostro trattato altro non è in istretto senso, che la teoria dei suoni, ci convinceremo, che questa lezione è di una importanza radicale, e che quindi merita uno studio particolare.

§ 3.

DELLA DURATA DEI SUONI.

Nell' atto stesso, che viene prodotto un suono, egli non può a meno di marcare una specifica *durata* di tempo, e questa pure può essere esistente in una serie interminabile come le gradazioni delle *posizioni.* Se grande influenza ha presso il nostro udito la posizione di un dato suono in quanto all' essere *grave* od *acuto*, non minore certamente è quella di udirlo costante per lunga pezza di tempo, piuttosto che appena prodotto abbia a cessare di esistere.

Se esaminiamo il numero delle vibrazioni delle varie corde tese, troviamo, che nell'atto stesso in cui una data corda segna una vibrazione, la sua metà ne segna due; il quarto quattro; l'ottavo otto, ecc., naturalmente un suono quanto più è *grave*, tanto più richiede di sostenutezza, o lunghezza di *durata*; verità, quanto incontrastabile, altrettanto mal conosciuta, e perciò trascurata. Io non pretendo, che qualunque suono a seconda della sua *posizione* debba avere costantemente una sola *durata* specifica, ma dico altresì, che è fuor di natura il ritenere (come taluni col fatto vorrebbero che ciò fosse), che un controbasso a cagion d'esempio, abbia ad agire con una velocità pari a quella di un violino, o di qualunque altro strumento acuto, cioè della stessa categoria del violino, e viceversa.

Ciò premesso, a correzione soltanto di chi oltrepassa i limiti dalla ragionevolezza assegnati, dico, che infinita è la progressione, passando dalla massima *durata* alla *minima*, tanto più, che nè manco questi estremi si possono assegnare. Però le leggi dall' uso adottate hanno

in qualche modo stabilita una tabella progressiva esprimente le principali indicazioni delle varie *durate* denominate *figure musicali.* Anticamente i nomi ed i valori rispettivi venivano stabiliti così. *Massima*, del valore o *durata* corrispondente al piede metrico latino *spondeo*, o *dattilo*, od *anapesto*; *lunga*, della metà di valore, pari ad una delle due sillabe dello *spondeo*, per cui due *lunghe* formavano il piede equivalente alla *massima*; *breve* pari all'altra sillaba minore esistente nel *dattilo* ed *anapesto* della *durata* di una metà della *lunga*, e perciò a compimento degli altri due piedi *dattilo* e *anapesto* abbisognavano, o una *luuga* e due *brevi*, o viceversa, due *brevi* e una *lunga* per equiparare al valore, o *durata* della *massima:* indi proseguivano colla *semibreve*, metà della *breve*; *minima*, metà della *semibreve*; *semiminima*, metà della *minima*; *croma*, metà della *semiminima*; e finalmente *semi-croma*, metà della *croma.* I moderni istitutori poi, forse per facilitare la lettura, hanno assegnato la massima *durata* alla *breve*, aggiungendo alle due ultime, la *fusa*, e *semi-fusa* da taluni denominate *biscroma* e *semibiscroma* o *fusa.* A me però sembra più ragionevole il nominare la progressione dicendo *breve* e *semi-breve* sua metà, *minima* e *semi-minima*, *croma* e *semi-croma*, *fusa* e *semi-fusa*, piuttosto che *biscroma* e *semi-bis-croma*, mentre a ben osservare, *biscroma* altro non significa che *doppia-croma*, ed equivarrebbe a *semiminima*, e non già alla quarta parte della *croma*, come taluno più ragionevolmente la denomina *quarti-croma*, denominazione adottabile se non rompesse l' ordine, o serie progressiva; ancor più falsa è la denominazione *semi-bis-croma*, volendo esprimere la *semi-fusa*, avvegnachè il suo significato sarebbe, *la metà del doppio della croma*, ridicolissimo gioco di parola, che in conclusione a null' altro varrebbe che a significare la semplice *croma.*

Dal fin qui esposto, trovo corrispondere le *durate* egualmente alle *posizioni*. Mi spiego. Trovo che otto sono i suoni equisoni inclusivi nella nostra serie alfabetica, cioè sette *ottave* complete, e che in corrispondenza di queste otto *posizioni*, esistono parimenti otto *durate* inclusive, ciascuna delle quali osserva la *dupla progressione*, come la descritta serie delle *vibrazioni*. Così; se il primo *do* è pari all' *unità*, il secondo alla *metà*, il terzo alla *quarta* parte, il quarto all' *ottava*, il quinto alla *sedicesima*, il sesto alla *trentaduesima*, il settimo alla *sessantaquattresima*, e l'ottavo alla *centoventottesima*, anche la *breve* dura una *misura*, la *semibreve* dura la sua metà, e così di seguito fino alla *semi-fusa* che dura una *centoventottesima* parte della *breve*. Le varie altre indicazioni poi, come quella dei *punti* laterali, quella di accennare il movimento allegro, adagio, andante, lento, agitato, ecc.; servono per ottenere una minutissima serie progressiva nella suddivisione di una *durata* fino all'altra esprimente la sua metà, come si vedrà a suo luogo.

Anche alle diverse *durate* debbonsi risultati diversi, e della maggiore entità. Di fatti, un suono, molto sostenuto, produce una impressione molto più viva e profonda di quello che appena inteso sfugga, dirò così, dall'animo con quella stessa rapidità, che fugge dell'orecchia. In prova di questa verità, recatevi in un luogo ove esista un organo e fate il seguente esperimento. Abbassate un *pedale* e lasciatelo fermamente abbassato ascoltando attentamente il suono prodotto dalla canna del *contro-basso*, sua *ottava*, ecc. Sentirete dapprima nell' animo vostro una emozione che v' invita a considerar in quel suono una immagine di *gravità* e di un certo che di *grandioso* che vi solleva ad una contemplazione sublime, indi incomincierà la sua insistenza ad eccitarvi un poco d' *inquietezza* ed *agitazione*, e final-

mente vi desterà un non so che di raccapriccio, che vi riescirà intollerabile, e la vostra orecchia, stanca non potrà più sopportarlo, di modo che, ancorchè cessato, vi sembrerà d'averlo sempre presente all'udito. Di tanto furono comprese le vostre fibre!... che se ne farete lo stesso esperimento con un suono *acuto*, in sulla prima brevissima *durata* vi riescirà *vivace* e *piacevole*, ma ben tosto vi metterà quasi nello stato di disperata intolleranza se non lo farete immediatamente cessare. Ecco una sufficiente indicazione, benchè di volo, delle diversità dei risultati, a seconda delle diversità di *durate*; lo che vedremo più diffusamente nel nono capitolo.

§ 4.

DEI CARATTERI DEI SUONI.

Nella produzione, e propagazione del suono, l' aria può prestarsi a due officj. Il primo, è allorquando serve di semplice veicolo per condurre fino al nostro udito il suono prodotto dal corpo oscillante percosso; l' altro è quando ella stessa dà il suono nella sua produzione. Nel primo caso l' aria non ha che pochissima parte ed incalcolabile alla produzione, tutto prestandosi in vece al solo oggetto di propagarlo, prodotto che sia; laddove nel caso secondo, serve e per produrlo, e per trasmetterlo in pari tempo. Di vero. Se l' elasticità è una causa principale concorrente alla formazione del suono, anzi se quanto più è elastico un corpo, e può liberamente spiegare questa sua proprietà, tanto più riesce chiaro e preciso il suono, converrà ritenere che l'aria, elasticissima come è, sarà altresì attissima a dar suono distintamente determinato. Il suono pertanto, a seconda delle diverse maniere con cui si sviluppa, può

avere diversa denominazione, la quale varia a seconda di quelle particolari condizioni cui va soggetto. Così. Se si considera il suono, che sorte dall' organo della voce del cantore, trovasi che quello viene prodotto dal modo con cui s' impiega l'aria soltanto, vale a dire che si considera l'*aria*, e come *produttrice* il suono, e come *propagatrice* il suono prodotto; nel qual caso devesi chiamare più propriamente *voce* che suono. Che se si considera per esempio, una *corda sonora stirata*, od una lamina di *metallo* o di *cristallo*. od altro corpo sonoro qualunque, in questo caso il corpo sonoro percosso produrrà il *suono* e l' aria lo comunicherà soltanto, allora gli converrà precisamente il nome di *suono* e non di *voce*. Ammessa questa diversità di condizioni, io ritengo, che tutti li suoni prodotti dalla sola modificazione dell' aria, quelli cioè, in cui l' aria ha il doppio officio, come le *voci* dei *cantanti*, le *canne* degli *organi*, e tutti gli istrumenti così detti *da fiato*, siano da considerarsi come appartenenti alla *classe* propria delle *voci*, e tutti gli altri a quella dei *suoni*. Forse per questa ragione dicesi *aria* a quel solo componimento musicale, che deve essere eseguito esclusivamente dal *cantore*, e quindi appunto per la stessa ragione dicevasi il *Canto della Tibia*, a ciò che ora dicesi *suono del flauto*, giacchè per produrlo non rendesi altrimenti necessario, che il fiato dell' esecutore.

Giacchè l'aria è suscettibile ad infinite modificazioni, infinita pur anche riesce la variata serie dei *caratteri* dei *suoni*, o *voci*. Così. Il *violone* dà un suono *grave*, *robusto* ed *imperioso*; la *tromba corta*, dà una voce *aspra* e *squillante*. La *tromba da tiro*, ossia *trombone* dà una *voce* pari a quella della tromba corta, ma per essere in un centro più grave riesce più *fiera* e *tremenda*. Il *violoncello* dà un suono *dolce* ed *espressivo*.

Il *corno inglese* dà una voce *delicata* e *flebile*; l' *ottavino* è *stridulo*; il *flauto* è *amabile* e *voluttuoso*. Il *corno da caccia* è un poco rauco, ma *armonioso*. L'*arpa* è *armoniosa* e *toccante*, ecc.. e tanti altri caratteri diversi l'un dall' altro, ed espressi da tanti altri diversi strumenti come si vedrà più diffusamente quando tratteremo partitamente di ogni strumento appartenente a qualsivoglia delle due *classi*, e varie *categorie*. Su tale rapporto non v' ha alcuno strumento di *prima classe* più perfetto della *voce* del *cantante*, qualora sia dotato di un buon organo, e di un giusto udito a ben regolarla, come pure, non v' ha strumento di seconda classe, più perfetto del *suono* del *violino*, ambedue suscettibili di dare risultati maravigliosi. Per ciò appunto è mia opinione, che sia assai più difficile ottenere una perfetta esecuzione dal lato di chi li usa, in confronto di qualunque altro più circoscritto strumento (1). Dal finora dimostrato, conviene adunque ritenere, che anche dalle diversità di *caratteri*, abbiansi diversità d' impressioni e di risultati, nella stessa foggia, che si ottengono dalle diversità di *posizioni*, e dalle diversità di *durate*.

§ 5.

DELLA INTENSITÀ DEI SUONI.

I varj gradi di *forza* assegnati a un dato suono lo rendono tale da produrre diversissime impressioni nel-l'animo nostro. Gli *unisoni* tanto celebrati, che si ese-

(1) Se taluno volesse allegare le massime difficoltà del tale, o tal altro strumento, io gli risponderò francamente, che queste non consistono nella *natura*, ma bensì nell' *abusivo* ed *eccedente* sfoggio d' *artificio*, il quale tanto più è atto a distruggere la natura di quel dato *strumento*, quanto più se lo vuole far emergere.

guivano nel Sacro Tempio da Salomone eretto, debbono certamente una gran parte del loro meraviglioso risultato alla *forza* di quelle *voci* rinvigorite dalla emissione di fiato di quella moltitudine di *Leviti* destinati, in numero di quattromila al solo oggetto musica. Che se quel robustissimo *unisono* fosse eseguito da una *voce* sola, o da poche *voci*, non produrrebbe certamente nemmeno un' idea di quel grandioso e sublime, che pure in qualche guisa richiamava il popolo devoto, alla contemplazione di quell' Ente supremo, cui tutte doveano essere dirette le supplichevoli sue preci. Ma che? abbiamo noi forse bisogno di ricorrere all' antichità per riconoscere la verità di questi risultati? e non possiamo effettuarne l' esperimento ogni qualvolta ci rechiamo ad udire una data composizione musicale eseguita dapprima da numeroso corpo di cantanti ed orchestra, e dappoi accennata, dirò piuttosto, che eseguita da pochissimi individui? non vi sarà forse grande diversità di risultati? ciò è innegabile. Nelle diverse gradazioni di *forza* o *intensità* adunque consiste una gran parte di effetto, che deve produrre nell' animo nostro la sensazione di quel dato *suono* o *voce*. Anzi a questa parte è devoluta in principalità, secondo la opinione generale, la così detta *espressione* ed *accentatura musicale*. Indeterminabili sono i varj gradi d' *intensità*, nè si può assegnare un limite determinato e circoscritto, tutto consistendo nel solo buon senso dell' esecutore, e nelle possibili indicazioni del compositore. Certo, che il bel risultato di *espressione* e di *accentatura* dipende dalla buona disposizione e colorito dei differenti gradi di forza, marcando sempre con qualche maggior vibratezza quei suoni sui quali cade l'accento, ma sempre però relativa alla generalità dell'espressione indicata, vale a dire che se una parte di una data melodia, a cagion d' esempio,

sarà voluto dall' autore che sia espressa sempre pianissimo, quei suoni sui quali vuolsi marcare l' *accento* siano soltanto *un poco* più distintamente marcati, e non con una vibratezza proporzionata ad un *gran forte*, piuttosto che al supposto *pianissimo*, come pur troppo alcuni troppo animati ma inesperti esecutori accostumano di praticare. Quanti e quali siano questi segni, che di comune intelligenza vengono adottati, per esprimere le varie gradazioni di *piano*, *forte*, *diminuendo*, *crescendo*, ecc., parleremo distintamente a suo luogo, accontentandoci per ora l'aver solo osservato di quanta influenza sia questa proprietà nel generale risultato per la varietà d' impressioni che col di lei mezzo ancora si possono ottenere.

CAPITOLO TERZO

Dell' alfabeto musicale.

Affine di trasmettere altrui i proprj pensieri con segni visibili furono inventate certe cifre che secondo il convenuto equivalessero alle varie voci dalla lingua usate. A tali *segni* o *cifre* i greci diedero il nome di Grammatica, ed alla complessiva serie loro fu dato il nome di *alfabeto*, perchè le due prime lettere chiamavansi *alfa*, *beta*. Ora la nostra musica abbisognò essa pure di una serie di segni parimenti visibili, i quali corrispondessero alle varie *voci*, o *suoni*, ed ecco la nostra *grammatica*; e noi pure chiameremo *alfabeto*, o *solfeggio*, secondo l'uso moderno, quella serie progressiva esprimente i varj suoni contenuti dall'estremo grave all'estremo acuto. Fino dalla loro origine, tali *segni* furono soggetti a variazioni considerabilissime, ed io credo inutile descrivere una diffusa storia analitica di tutti

gl' introdotti cangiamenti, limitandomi soltanto a percorrere in vece quella via più breve, che al puro bisogno convenga e soddisfi.

Principal mira fu certamente quella di tutti gli istitutori di rappresentare, in qualche guisa, dai varj gradi d'innalzamento od abbassamento di essi *segni*, le varie gradazioni pur anche di gravità od acutezza dei suoni; e per togliere la confusione, o per meglio precisare le suddette gradazioni furono adottate alcune linee; ma quanto più si estendevano le cognizioni ed il bisogno di secondarle, tanto più conveniva aumentare il numero delle linee. Nè ciò bastò. Convenne ammettere alcune cifre convenzionali, dette *chiavi*, le quali indicassero fino dal loro apparire, che quello stesso *segno* collocato nella stessa *posizione*, o numero di linee, corrispondesse ad un suono più grave o più acuto, a seconda del cambiamento della *chiave* assegnata. Nei primi tempi queste non erano che due, ed ora sono ridotte in tutto a *sette*. Le linee sono determinate al numero di cinque; ma siccome anche le cinque linee, e le sette *chiavi* non bastano a marcare tutta l'estensione attualmente adoperata, così venne stabilmente adottato di non alterare il numero delle linee, nemmeno quello delle *chiavi*, ed in vece, per sostituire all'indicazione di quelle lettere, che oltrepasserebbero il limite tanto di sopra quanto di sotto delle assegnate linee, si accostumano certe piccole lineette provisorie rappresentanti un numero maggiore delle cinque stabili alle quali fu dato il nome di *tagli*. Tra una linea e l'altra esiste un vano bianco cui dicesi *spazio*. Tanto le *linee* quanto gli *spazj* si numerano sempre incominciando dall'inferiore, secondando in tal modo, come dissi, il movimento dei suoni, con segni tanto più alti, quanto più acuti vogliono esprimersi i suoni, e viceversa, usando di segni, tanto più bassi, quanto più gravi voglionsi esprimere i suoni. (Tav. I. Fig. I).

In quanto alle *chiavi*, esse sono di tre categorie, cioè di *f*, o *fa*; di *c*, o *do*; e di *g*, o *sol*. Due *chiavi* appartengono alla prima categoria, e si denominano di *basso* e di *baritono*; la prima è segnata marcando la quarta linea (Fig. II, N. 1) in cui devesi ritenere, che esista la relativa indicazione del *suono*, o *voce*, espresso dalla suddetta lettera *f* o *fa*, grave; la seconda egualmente, marcando in vece la terza linea (N. 2) in cui sta espresso lo stesso *fa* del *basso*. Quattro *chiavi* appartengono alla seconda categoria, e si denominano di *tenore*, di *alto*, o come taluni di *contralto*, di *mezzo-soprano* e di *soprano*. La loro forma è diversa da quella della prima categoria. La *chiave* di *tenore* (Fig. III, N. 1) abbraccia la quarta linea, quella dell' *alto* abbraccia la terza (N. 2), quella del *mezzo-soprano* (N. 3) abbraccia la seconda, e quella del soprano (N. 4) abbraccia la prima. La stessa lettera *c*, o *do*, è quella che viene indicata dalla posizione della relativa *chiave*, di modo che lo stesso *do* segnato in quarta linea nella *chiave* del *tenore*, viene indicato dalla terza linea della *chiave* di *alto*, dalla seconda del *mezzo-soprano*, e dalla prima del *soprano*. Una sola *chiave* appartiene alla terza categoria e dicesi di *g*, o *sol*. La sua forma è diversa da quella delle altre due categorie antecedenti, ed abbraccia la seconda linea (Fig. IV). Suole ognuno chiamarla *chiave* del *violino*, perchè propria di tale strumento valutato il principe degli strumenti acuti. L' *alfabeto* musicale di prima semplicità è ristretto alle sole sette lettere *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*; oppure secondo il moderno solfeggio alle sole sette monosillabe *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, ripetendo la stessa nomenclatura ogniqualvolta si riproducono i rispettivi equisoni.

L' influenza adunque e l'utilità della introduzione delle indicate *chiavi* produssero una progressiva, e quasichè

insensibile gradazione di tredici lettere inclusive, nel confronto del *basso* col *violino* (Fig. V). Vantaggio certamente di grande rilevanza, ma che pure in giornata giova poco, in confronto della grande estensione che vuolsi percorrere; per la qual ragione conviene talvolta ripiegare con una particolare indicazione, che prevenga doversi eseguire quei tali *suoni* un' ottava sopra o sotto, ad onta di una quantità di tagli. Veggo modernamente introdotto l'uso di una specie di nuova *chiave*, così detta di ottava, ed è formata appunto come un *otto* grande tagliato verticalmente a metà 8, e si usa questa a preferenza di notar sempre sopra le lettere o *note* con un 8.ª....... fino allo stabilito suo termine di durata, ove vi si sostituisce la parola *loco*.

Due osservazioni interessanti però debbo presentare al mio lettore intorno alla teoria delle *chiavi* e sono. Prima, che le *chiavi* tutte nella loro categorica distribuzione, al dir degli antichi, marcano le tre principali consonanze, cioè *tonica*, *diapente* e *diatesseron*, che equivalgono a *fondamentale*, *dominante* e *sottodominante*. Seconda, che è bella la disposizione della loro segnatura in corrispondenza all'ufficio che assumono. Diffatti, la chiave del *basso*, cioè della prima categoria è situata nella quarta linea (Fig. VI) e mi dà il *fa* indicato; quella dell' *alto* della seconda categoria è situata nella terza linea, che è quella di mezzo, e mi dà il *do* mezzo-armonico fra il primo *fa*, ed il suo primo equisono all' ottava sopra; e finalmente quella del *violino*, della terza categoria è posta nella inferiore linea seconda, e mi dà il *sol* mezzo armonico fra il *do* dell' *alto* ed il suo primo equisono all' ottava sopra. Tutti gli istitutori antichi e moderni hanno basati i loro sistemi su queste tre principali consonanze, e noi pure, nell'atto che dimostreremo essere

desse i tre principali cardini di qualunque *modo* o *tono* appoggeremo su di esse, le basi principali del nostro lavoro. Ciò in quanto alla prima osservazione. La seconda osservazione poi gioverà moltissimo per voler dar risposta a quei tali, i quali, non conoscendo che il solo gravicembalo, credono che possano bastare le sole due chiavi di *basso* e di *violino* per esso strumento già sufficienti. Ora domando loro; se dovessero esprimere una melodia, la quale richiedesse l' indicazione di suoni tutti troppo acuti per la chiave di *basso* e troppo gravi per quella di *violino*, di quale segnatura si servirebbero? Altra non saprei vederne che, o continuo cangiamento di chiave a seconda del suono grave od acuto o continua quantità di tagli, adottando l' una o l' altra delle due chiavi soltanto, ed in questo caso sarebbero inutili le cinque linee, poichè tutto sarebbe segnato fuori di esse. Dal che mi è forza concludere, che convenga ritenere l'uso di quelle chiavi, che tanto riescono opportune alla buona segnatura ed alla chiarezza. È vero, che oggigiorno non è più in uso la *chiave* di *baritono*, nè tampoco quella di *mezzo-soprano*, ma però vedo, che non può distruggersi qualche altra chiave mezzana, che serve di anello fra quella del *basso* da un lato e quella del *violino* dall' altro. Che se pure si volessero concentrati tutti li suoni *acuti* nella sola terza categoria, e precisamente nella chiave del *violino*, e tutti li suoni *gravi* nella prima categoria nella chiave del *basso*, converrà sempre concentrare almeno tutti li suoni *medii* nella seconda categoria, ed io preferirei in tal caso, quella dell' *alto* ossia della *viola* in confronto d' ogni altra e ciò in vista del suo collocamento, come già vedemmo, e dell'essere stata adottata ordinariamente in terza linea anche nell' antico *canto-fermo* detto Gregoriano (Fig. VII).

Prima di passare a descrivere la serie od *alfabeto* in

tutta la sua estensione, conviene stabilire, che la progressione (come accennai nella teoria delle *posizioni*) è di *mezzo grado* indistintamente, e che quindi, questo *mezzo grado* od *intervallo minimo* (1), fa parte della generalità della serie, ma è sempre *relativo* nella particolarità della nomenclatura. La mia promessa mi obbliga a servirmi di ciò che attualmente s'accostuma, qualora non s' opponga al mio intento, e perciò proseguo a descrivere i segni dall' uso adottati per completare il mio *alfabeto*. Che variando *posizioni* si dovesse variar e *segnatura* e *denominazione* egli sarebbe un metodo più naturale forse e più conveniente; ma d' altronde, a qual fine introdur novità allorchè si possa ottenere anche coll' attuale segnatura lo stesso intento? Se fra il *do* ed il *re* esiste una suddivisione d' *intervallo*, e che pure in qualche guisa venga contrassegnata da alcune determinate indicazioni, poco monta, purchè ella abbia un *segno* ed un *nome proprio*. Il nome perciò viene conservato o di *do* o di *re*, ed il segno che serve per la suddivisione dell' *intervallo* dicesi o *diesis* o *bemolle* (Fig. VIII). Il *diesis* divide a mezzo la distanza che passa dal *do* al *re*, ma più s' avvicina al *do* cui appartiene, che al *re* cui è estraneo; all' opposto il *bemolle* divide egualmente la stessa distanza ma più si avvicina al *re* di cui porta il nome che al *do*, di modochè il *do diesis* esprime un suono più grave del *re bemolle* di una piccola quantità, pari al così detto *diesis enarmonico* in ragione di $\frac{128}{125}$ già dimostrata dalla scienza armonica. Siccome poi questi due segni servono per alterar la lettera, o suono della segnatura sua puramente naturale, così volle necessità che si ammetta un terzo segno, il quale valga tanto a distruggere l' alterazione prodotta dal *diesis*,

(1) Della teoria degli intervalli si parlerà diffusamente a suo luogo.

quanto quella prodotta dal *bemolle* , ed a questo terzo segno dicesi *bequadro.* Sogliono appellarsi questi tre segni *accidenti musicali*, perchè i suoni che col loro mezzo si ottengono, non hanno un nome assoluto o reale, ma soltanto relativo a quella lettera o suono cui vanno accoppiati. Se questi segni vengono indicati fino dal principio della composizione valgono per tutta la composizione stessa fino a nuova generale indicazione, ma se vengono indicati in corso della composizione ed in maniera provisoria, non valgono che per quella sola battuta in cui sono segnati. Ciò premesso; eccovi una serie completa di tutte le *ottantacinque lettere* coll'indicazione sì dei *diesis* come dei *bemolli*, avvertendo, che trattandosi degli strumenti da tasto fisso, come il fortepiano, l'organo ed alcuni altri, si considera la stessa lettera qualunque suono alterato dal *diesis* ed il contiguo più acuto distante *mezzo grado* e viceversa, quindi il *fà* serve per il *mi diesis*, ed il *mi* serve per il *fà bemolle*, come pure il *do* serve per il *si diesis*, mentre il *si* serve per *do bemolle* (Fig. IX), poichè essendovi in questi due soli casi la distanza di mezzo grado, l'uno serve di *diesis* all'altro e quello serve di *bemolle* al primo.

L'accoppiamento fra gli strumenti così detti da *tasto fisso* e quelli da *tasto mobile*, produsse nella moderna musica variazioni notabilissime. Gli accordatori di cembali, organi, ecc., dovettero cercar di temprare l'inevitabile difetto degli strumenti tutti da *tasto fisso* col toglier da un lato ed aggiunger dell'altro affine di correggere quelle piccole diversità, che pure in ogni modo avrebbero impedito assolutamente qualunque *transizione* e *modulazione* su tale classe di strumenti; quindi quello stesso *tasto* che esiste fra il *do* ed il *re*, dà un suono poco più acuto del *do diesis*, e poco più grave del

re bemolle, per cui serve al doppio officio; e così d'ogni altro *tasto* intermedio. Parimenti il *fa* serve di *diesis* al *mi*, ecc., come abbiamo detto di sopra quantunque il *mezzo grado*, ossia il *semitono diatonico* in ragione di $\frac{16}{15}$ sia effettivamente maggiore del *semitono cromatico* in ragione di $\frac{25}{24}$. Mi spiego meglio. Secondo le dimostrazioni proporzionali, il *fa* sarebbe più acuto del *mi diesis* di un quarto di *tono*, pari al *diesis enarmonico* in ragione di $\frac{128}{125}$, e viceversa il *mi* sarebbe egualmente più grave del *fa bemolle*, come pure fra il *si* e il *do*, ma mercè il così detto *temperamento*, o correzione, un solo suono serve anche in questo caso al doppio officio, come nel primo esempio del *do diesis* e *re bemolle*. Ognun vede che in conseguenza di tale operazione rimane assolutamente escluso il *genere enarmonico*, quello cioè che usa dei *quarti* di *tono*. Questa breve digressione credo sia stata troppo necessaria per ritenere ragionevole il mio stabilito *alfabeto*, il quale, come dapprima annunciai, non si presta a marcare queste minime differenze dall'attuale sistema, pur troppo sbandite, con reale e notabile deperimento del vero bello e della perfezione degli intervalli proprj dell' indole, e natura di ogni *modo* e di ogni *genere*. Che più? se dovessimo discendere su tale rapporto, alle più minute particolarità, converrebbe confessare e riconoscere, che quel *mi* che serve di perfetto *ditono* al *do*, non è poi atto a servire di *secondo suono* al *re*, qualora la *tonica* sia *re* in luogo di *do*. La dimostrazione è chiara, tosto che si osservi, che dalla *tonica* al *secondo suono* l' intervallo giusto è di un *grado maggiore* in ragione di $\frac{9}{8}$, e quello dal *secondo* al *terzo suono* è di un *grado minore* in ragione di $\frac{10}{9}$, quindi la posizione del *mi*, come *ditono* del *do*, è più grave di un coma in ragione di $\frac{81}{80}$ in confronto del *mi*, che deve servire di *secondo suono*

rispetto al *re* da cui dev' essere distante un *grado maggiore* in vece che il *minore* assegnato rispetto alla tonica *do*. Tutto ciò, benchè con grande fatica ed arte, può essere soddisfatto dagli strumenti da tasto mobile, laddove un istrumento da tasto fisso veramente perfetto, non sarebbe atto che ad un solo *modo* o *tono*, come appunto si riscontra dai varj sistemi *diatonici* e *cromatici* degli antichi greci, come il *dorio*, *lidio*, *frigio*, ecc.

Sembra in qualche guisa rassomigliare la moderna musica alla lingua italiana, che quantunque figlia della latina, pure usa dei soli due generi *maschile* e *femminile* in confronto dell' originaria, che usa eziandio del terzo *genere*, cioè del *neutro*. Così, la musica attuale, benchè figlia dell' antica, non usa in fatto che dei due *generi diatonico* e *cromatico*, ommettendo il terzo, cioè l'*enarmonico*, quasichè vogliasi lasciarlo alle sole investigazioni degli scientifici calcolatori. Del *genere enarmonico*, a ben esaminare, non ci rimane in giornata, che la sola ombra esistente nella segnatura e nulla più, quindi un semplice giuoco di cifre per natura di *diesis* in luogo di quelle per natura di *bemolle* e viceversa. Un' altra ragione finalmente, non meno possente della dimostrata, m' indusse ad adottare l' indicato *alfabeto*, ed è quella che per il continuo accomunamento, come dissi, fra gli strumenti da tasto mobile con quelli da tasto fisso, dovettero gli esecutori di quelli esercitarsi di continuo a bene concordarsi cogli esecutori di questi, perchè suscettibili essendo ad ogni adattamento onde ottenere in questa guisa tutto il migliore possibile concerto. Tale abitudine od educazione ridusse anche gli esecutori d' istrumenti da tasto mobile ad uniformarsi, e dar suoni temperati pari agli anzidetti. Dal che ne avvenne, che ancor dessi, toltone qualche raro amatore appassionato della perfetta intonazione, trascurarono di marcar quelle minime dif-

ferenze, e si determinarono ad osservar accuratamente i due generi soltanto *diatonico* e *cromatico* col solito *temperamento* praticato nelle accordature degli organi, pianoforte, ecc., usando (quasi dire) indistintamente della vicinissima eguaglianza dei *mezzi gradi*, ossiano intervalli di *semitono*, senza specificar se *diatonico* o *cromatico*.

CAPITOLO QUARTO.

Delle parti costituenti il discorso musicale.

Dopo di aver osservate tutte quelle teorie, che troppo necessarie si rendevano quasi a preparazione, od intavolazione del presente trattato, convien mostrare quali siano le parti principali che servono alla formazione del discorso musicale. E giacchè ho voluto chiamar quest' opera col titolo di Grammatica musicale paragonata ad una lingua, mi è d' uopo nel presente capitolo, e precisare in che consistano queste parti, ed in qual modo esse coincidano con quelle di qualunque altra lingua articolata. Ella è ben una difficile impresa, e tale che mi obbligò di sovente, consultare i più accreditati grammatici, fra i quali, segnatamente l' Ideologia del Tracy, quella ragionata del Soave, e qualche altra, onde ricavare da queste tutti quei lumi che mi abbisognavano all'uopo; perciò quanto dirò in rapporto alla generalità delle lingue, sarà sempre dedotto dai consultati autori, a sostegno delle equiparate teorie, che andrò sviluppando. Mi è forza, per altro confessare, che spesse fiate mi si paravano dinanzi, delle difficoltà ed imbarazzi non piccoli, allorchè mi mancava per esempio qualche parte da poter confrontare, ove qualche altra invece mi sopravanzava; ma qualora incominciai riflettere a quante variazioni vanno fra loro soggette tutte

le lingue articolate, proseguii più tranquillo il mio lavoro, accontentandomi di poter provare con valide ragioni le verità di principio, che devono sostenere le basi fondamentali, e la intrinseca sostanza elementare del mio lavoro, senza poi occuparmi di paragonare le più minute particolarità, che alla fine risulterebbero incalcolabili, ancorchè fossero tutte egualmente sottoposte ad un analogo paralello.

Se il fine di una lingua qualunque è quello di esporre altrui i proprj pensieri o idee ne consegue legittimamente, che per esporre un' idea qualunque debba esistere l' oggetto che la desta, sia pure questo reale od immaginario, e siccome non può esistere alcun oggetto il quale non abbia una *qualità*, *proprietà*, o *circostanza* che lo accompagni, così non può andar divisa un' idea dall' altra, di esistenza cioè dell' *oggetto*, non che della sua *qualità* o *proprietà*, ecc. L' unione di queste due idee costituisce quell'atto della nostra mente, che dicesi *percezione*. Ma non sì tosto si presenta alla nostra mente questa *percezione* che il giudizio ne afferma, o nega la convenienza delle due idee che la formano. Bisogna adunque per esprimere un *giudizio*, annunziare le due idee, l'una delle quali contiene l' altra, e di più l' atto della mente che percepisce questa relazione; ed ecco ciò che chiamasi il *soggetto*, l' *attributo*, ed il *verbo*, cioè quel segno di affermazione che unisce il *soggetto* coll' *attributo* : ecco la *proposizione*. In ogni *proposizione* adunque il nome dell' oggetto in cui si afferma, o si nega l'esistenza della tale, o tal' altra qualità, dicesi *soggetto* ; il nome della qualità che al soggetto si attribuisce dicesi *attributo* ; e il verbo si chiama *copula*, perchè serve ad unire l' attributo col soggetto. L' essenza del discorso è dunque una serie composta di proposizioni, di annunziamenti di giudizj. Questi sono i veri suoi elementi.

Ora non essendo ogni *discorso*, che una serie (come dissi), più o men lunga di proposizioni, ella è manifesta la necessità dei *nomi* e dei *verbi*, senza di cui nessuna proposizione si può formare. Le altre parti del discorso non sono d'una necessità egualmente assoluta, ma sono però di una grandissima utilità.

Qualunque *proposizione musicale* pertanto viene espressa da una serie o disposizione di suoni, il di cui risultato ci somministri un *pensiero compiuto:* ma siccome il *pensiero* dato non può essere compiuto senza le tre indicate condizioni, così è assolutamente necessario ch'egli offra l'esistenza del *soggetto*, e quella del suo *attributo*, non che quella della parte *copulativa*, la quale colleghi con aggiustatezza l'*attributo* col *soggetto*.

1 e 2. Nella scelta di un determinato *tono o modo* sta la vera sostanza di qualunque *pensiero musicale*; ma nell'atto stesso che si presenta una data quantità di suoni, esiste eziandio un risultato *qualificativo*. Dirò anzi che è più facile avere in musica, *qualità* senza *sostanza*, che *sostanza* senza *qualità*. Adoperate a cagion d'esempio varj suoni fra di loro male accozzati ed otterrete un *attributo* disgustoso e cattivo in vero, ma pure esistente; laddove se questi saranno con bell'ordine disposti, risulterà ben tosto l'esistenza di *qualità* od *attributo* buono e regolare non solo, ma quella parimenti di *sostantivo*, cioè di un determinato *tono* o *modo*; ed ecco l'unione delle due idee costituenti la *percezione musicale*. Devesi ritenere pertanto, che qualunque suono semplice, astrattamente considerato, può offrire ed un *aggettivo* ed un *sostantivo*. Darà un *aggettivo* od *aggiuntivo*, se vorremo considerarlo come oggetto secondario, o come frammento di *tono*, così pure avverrà se vorremo considerare la sua *durata*, la sua *posizione*, la sua *intensità*, il suo *carattere*; ma se vorremo rico-

noscere in esso la *tonica*, allora ci offrirà il *sostantivo*. Lo stesso dicasi, ed in maniera più piena, e più spiegata, di un *accordo*. Per cui, qualunque accordo perfetto, proprio della tonica, sia *maggiore* o *minore*, darà l'idea del sostantivo, mentre qualunque accordo perfetto od imperfetto, che non sia proprio della tonica, darà sempre l'altra idea, cioè quella di un semplice *aggettivo*. Quanto si è detto del *suono*, o dell' *accordo semplice*, dicasi pur anche di quella espressione, o *frase melodica*, la quale non s'aggiri che intorno ad un accordo esprimente l'una o l'altra delle due idee, cioè di *sostantivo* nella *tonica*, o di *aggettivo* negli altri *gradi*.

3. La *parte copulativa* finalmente, consiste nella disposizione delle *basi*, che reggono, indicano e legano la convenienza del *soggetto* col suo *attributo*. Queste basi sono espresse dai suoni fondamentali formanti la vera *essenza* dell'espressione data. A cotale disposizione di *bassi fondamentali* dassi comunemente il nome di *cadenza*, il di cui officio è appunto quello (al dir del *Tracy*) di *svolgere* le due idee presentate dal *tono*, e *carattere* o *qualità* paragonabili al *soggetto* ed all'*attributo*. Siccome poi, in fatto di lingua, altro vero verbo non esiste, che l'Essere, derivante dal suo participio *étant* (rozzamente *essente*) così nella sola *cadenza semplice tonale*, consiste la vera *essenza copulativa* o *copula*; e giacchè qualunque altro verbo non può essere che un composto del sottointeso *essere* aggiunto ad un *attributo*, così anche qualunque altra cadenza non potrà essere che composta della tonale aggiunta a qualche altro attributivo accordo, o cadenza in qual si voglia maniera, od espressa, o sottointesa. Ecco quindi ciò che forma la *proposizione musicale*, che noi chiameremo pure col solito titolo di *periodo*, *canto*, *pensiero*, *motivo*, *frase*, *ecc*., a seconda di quello che si tratterà, quando daremo gli elementi della composizione.

Da quanto si è veduto finora, converrà dunque inferire, che le tre parti di assoluta necessità per la formazione del *discorso musicale* consistano 1. Nell'esistenza di un *tono* o *modo*, perciò che risguarda al *soggetto*. 2. *Qualità* del *tono*; *scelta* del *tempo*; *indicazione* del *movimento*; *posizione*, *intensità*, *carattere* dei suoni adoperati, ecc., per ciò che all' *attributo* si deve. 3. *Disposizione*, *ordine*, ecc., delle espresse, o sottointese *basi fondamentali* formanti la *cadenza* per tutto quello che spetta al *verbo*. E siccome ogni discorso non è altrimenti formato che di una serie più o men lunga di *proposizioni*, così il *pezzo* o *componimento musicale* non è altrimenti costituito che di una serie di *periodi*, *frasi*, *motivi*, *ecc.*, paragonabili ad altrettante *proposizioni* esistenti nel nostro *linguaggio musicale*.

4. V'ha qualche *proposizione* espressa da una sola brevissima parola, la quale deve, ciò nullameno contenere in sè (benchè in maniera sottointesa) tutte le tre parti, *soggetto*, *attributo* o *copula*. Chiamasi questa, *interjezione* od *interposto*, perchè viene impiegata il più delle volte in mezzo al discorso. Quantunque ella consista in una sola brevissima parola come ah! deh! ahi! oh! ahimè! ecc., pure è bastante per dare una proposizione compiuta, il di cui senso è sempre isolato ed assoluto. In ogni interjezione viene espresso sempre l'atto, o di sorpresa, o di dolore, o di meraviglia, o d'interrogazione che equivale a come io dicessi « ciò mi sorprende, io sento dolore, io sono meravigliato, che ne dite eh! ». Se nella *lingua* articolata una sola emissione di fiato, una vocale, un dittongo, bastano a dare una compiuta proposizione, molto più facile sarà il poterla ottenere nella musica *imitativa*; quindi basterà per dare una *interjezione*, un solo suono, un solo accordo, od una semplice frase, che s'avvolga intorno ad esso ac-

cordo, purchè offra un'idea caratteristica di quella *interjezione*, che col suo mezzo vuolsi imitare.

5. L'*avverbio* è quella parte del discorso, che serve all'oggetto di somministrare in maniera abbreviata le idee che non si potrebbero esprimere se non col soccorso di una proposizione e del suo reggimento. Esso può modificare tanto il verbo quanto l'aggettivo. La sorgente dell'*avverbio* è sempre un nome od un aggettivo, anzi talvolta la unione di un nome, con un aggettivo, costituisce un avverbio. È suo officio in ultima analisi di rappresentare una proposizione e il suo compimento; e giacchè non essendo, nè un nome, nè direttamente riferibile al nome in particolare, ma servendo soltanto ad esprimere una circostanza fissa e determinata del significato di un aggettivo, o di un verbo, necessariamente riesce indeclinabile. Se a costituire una proposizione e suo reggimento, rendonsi necessarie molte parole, e se coll'ajuto dell'avverbio, tutto si ottiene mediante una parola sola, ne segue, che quantunque l'*avverbio* non sia di assoluta necessità, serva almeno di grandissimo vantaggio al discorso col renderlo più vario, più preciso ed interessante.

Tale *concisione*, od *abbreviatura* possiamo ottenerla anche nel nostro linguaggio musicale, benchè in un grado più limitato, poichè non abbisogniamo di avverbj di tempo, o di luogo, e quindi tale *concisione* consiste soltanto nel concentrare i due accordi semplici in un solo *composto* o *complesso* (1), e nella sua risoluzione, vale a dire in una *cadenza semplice definitiva*. Siccome poi

(1) Per accordo *complesso*, io intendo quello formato di cinque suoni, come *sol, si, re, fa, la* - contenente la somma di due accordi composti *sol, si, re, fa* - e *si, re, fa, la* - e perciò di tre accordi semplici *sol, si, re* - *si, re, fa* - *re, fa, la* - come a suo luogo dimostreremo.

è mai sempre inseparabile il *motivo* o *pensiero melodico*, dall' accompagnamento armonico, così l' appoggio di questa teoria sta nella parte armonica, bastando solo che l' espressione melodica s' aggiri intorno all' *espressa* o *sottointesa* indicata armonia in qualunque modo si voglia stabilire il pensiero melodico. Se è l'accordo *composto* della dominante, esso risolve sulla tonica, e si può considerare qual modificatore del vero verbo *essere* in modo *espresso*; se è l'accordo *composto* della *sensibile* risolvente sulla stessa tonica, puossi considerare egualmente, qual modificatore dello stesso verbo *essere*, ma in maniera *sottointesa*; se è qualunque altro accordo *composto*, che passi ad altro accordo intermedio prima di risolvere, sulla tonica, allora si può paragonare a quell' avverbio che modifica un altro avverbio, ecc. In fine l'uso dell'accordo *composto* in generale devesi considerare come una vera *abbreviatura*, *concisione* o *contrazione* armonica, somigliantissima in ogni senso al vero avverbio, e per l'officio che assume, e per l'utilità che apporta al nostro discorso musicale, rendendolo con tal mezzo più breve, energico e vivo, di quello che naturalmente dovrebbe essere. Il quasi abuso che si fa in musica degli accordi *composti*, basta solo a provar la sua potenza ed efficacia. Locchè vedremo a suo tempo.

6. La *congiunzione* è una particella indeclinabile esprimente una intiera proposizione, ma sempre però condizionata, mentre deve avere un senso relativo alla proposizione antecedente con cui s'attacca, ed alla seguente in cui si fonde.

Per quanto io abbia esaminato, trovo alla fine una grande rassomiglianza di officio tra la *preposizione* e la *congiunzione*, poichè tutte e due queste particelle servono ad unire due termini diversi, o *indicando* la loro relazione, o *legandoli* effettivamente, e stando, (dirò così),

nel loro mezzo. La sola differenza adunque consiste nell'essere la *preposizione* un semplice frammento d'idea, atto ad unire soltanto due parti di una sola *proposizione* semplice, di modo, che senza di essa, rimarrebbe la proposizione rotta e mancante, laddove la *congiunzione* è un' idea completa, anzi un' intiera proposizione, frapposta ad altre due proposizioni le quali risulterebbero, senza di essa, slegate e difettose; per cui si può conchiudere essere quella una particella semplice concorrente a formare un solo tutto completo, ma semplice; e questa, essere un tutto destinato a legare altre due totalità, e formare così un tutto composto, quantunque l'intermedio (*la congiunzione*) altro non sia apparentemente, che una particella somigliante alla preposizione. Talvolta la *congiunzione* fa l'officio soltanto di un semplice aggettivo, ed in allora non esprime che la proposizione incidente (1). Ecco il caso in cui rassomiglia del tutto alla

(1) È cosa utile osservare, che abbiamo proposizione *assoluta, relativa, incidente,* e *principale* cioè *composta.* La proposizione *assoluta* è quella, che in modo compiuto e deciso esprime, come si disse, le due idee, e l'atto di affermazione, o negazione come « Alessandro è ricco ». La proposizione relativa, è quella che resta condizionata in modo dipendente, perciò manca di compimento nella forma, e quindi abbisogna di una seconda proposizione, onde renderla completa come « Se io fossi ricco, sarei generoso ». Ognuno vede che tutto ciò costituisce una proposizione principale, perchè composta delle due, dipendenti l'una dall'altra « Prima se io fossi ricco, seconda io sarei generoso ». La proposizione incidente non si calcola, che come una parte di una proposizione assoluta principale, per esempio « È Pietro, *che* comanda ». Il *che* diventa, in maniera concisa la proposizione incidente, e la proposizione principale, nel suo tutto diventa, in maniera sotto intesa, composta di due proposizioni, come, se io dicessi « Vi è un comandante, questo comandante è Pietro. La proposizione principale o composta, finalmente è quella, che comprende varie proposizioni, ma tutte dipendenti l'una dall'altra, e perciò astrette, e vincolate ad unirsi assieme, affine di produrre una sola proposizione compiuta generale.

preposizione, giacchè non resta che un semplice frammento concorrente a formare un solo *intiero*, o proposizione principale. Però bene analizzata, deve contenere in sè almeno le condizioni proprie della proposizione relativa, se si vuole qualificarla; in caso diverso potrebbesi facilmente confonderla colla preposizione.

Riportando la indicata teoria nel nostro discorso musicale diremo, che non v'ha proposizione, se non esiste un *motivo* o *pensiero*, il quale offra *tono*, *carattere* e *sviluppo*. Questo *pensiero* per altro può essere sviluppato in maniera compiuta, che più nulla lasci a desiderare, od in maniera non compiutamente determinata, tale cioè che abbisogni di unirsi ad altro *pensiero* per formar così un solo *pensiero* principale completo. Se il *pensiero*, benchè semplice, è svolto in forma compiuta, lo chiameremo noi pure come *assoluto*, poichè rassomiglia alla proposizione assoluta; che se egli sarà di forma non compiuta, similmente lo chiameremo *relativo*. Ora, la congiunzione musicale, non potrà essere espressa, che da un suono *relativo*, da un accordo *relativo*, da una melodia *relativa*, da una pausa esprimente *relazione*, ecc., in somma da tutto ciò che sia atto a collegare fra loro due diversi *pensieri* o *motivi*, e che questi diano nel loro assieme un *pensiero principale* completo, sia pur egli melodico od armonico.

Se esiste la proposizione incidente, atta a somministrare un solo frammento di proposizione, avremo noi pure una espressione musicale del pari incidente. Dessa è la *dissonanza* o *ritardo*. Questa non può il più delle volte costituire che un semplice frammento di proposizione, per cui potrebbesi assai facilmente confondere colla preposizione, se non fosse soggetto (come a suo luogo vedremo) a tutte le leggi proprie dell'indole, ed officio spettante alla particella congiuntiva, piuttosto che alla prepositiva.

7. Non v' ha realmente nel discorso (dice Tracy) un nuovo elemento, che si possa chiamare *preposizione*, se non quando, parole separate e distinte da ogni altra siano impiegate ad esprimere una *relazione* tra un nome ed altro nome, od un aggiuntivo, od un verbo. La *preposizione* adunque altro non è, che una particella indeclinabile, la quale, benchè da sè sola abbia esistenza, però non ha alcun significato, e quindi devesi collocare fra due termini o nomi, affinchè risulti da tutto il loro assieme una sola idea totale benchè composta.

Per tale appunto può considerarsi nel nostro linguaggio musicale, un suono semplice il quale da sè solo non abbia alcun significato (1), ma ché posto fra due suoni diversi ne indichi la loro relazione, tale una bisonanza (2), un accordo (3), un frammento melodico od armonico, per ciò che riguarda ai *nomi* ed agli *aggettivi*; tale una *cadenza* intermedia per i *verbi*; tale una *sospensione* o *punto coronato*; e tale anche persino un *silenzio* o *pausa* (4). Talvolta avviene che la *preposizione* sia desinenziale, ed in tal caso paragonasi alla declinazione del nome latino, od all'articolo, o segnocaso italiano, ecc., ed allora resta inclusa in quel termine di cui essa forma parte, e così assume il sopraindicato officio, che malgrado sia inserita, non può a meno di essere dedotta, o estratta dalla preposizione veramente libera ed originaria. Anche in musica suolsi adoperare tale particella

(1) Abbiamo due specie di preposizioni, cioè *significativa* ed *indicativa*. La *significativa* ha un significato proprio, e l' *indicativa* non ha alcun significato, ma serve soltanto per esprimere il termine di *relazione*.

(2) Unione di due suoni, senza determinar il loro rapporto di convenienza o sconvenienza.

(3) Anche il Reicha, in uniformità a questa teoria, dice *accordi intermedj*.

(4) Quanti felici risultati ottenne Haydn co' suoi eloquentissimi silenzj.

in maniera desinenziale, e prima di quel termine che la succede, per dinotare il rapporto che esso ha con l' antecedente.

CAPITOLO QUINTO

Del soggetto in generale.

§ 1.

Deve la musica imitare, coll' uso delle voci o suoni, per quanto sta in essa, tutto ciò che sappia esigere la fervida fantasia ed immaginazione dello scrittore. Li oggetti imitabili possono essere o fisici o morali, quindi ella abbisogna di servirsi di tutti quei mezzi, che sono pressochè infiniti, affine di convenientemente rappresentarli, nel che consistono le due specie di musica *obiettiva* e *soggettiva*. Il suo *alfabeto*, come abbiamo veduto, altro non è che una serie di voci, o suoni inarticolati per cui è soggetta a due diverse condizioni; l' una delle quali si può considerare diametralmente opposta all'altra. La prima è quella, che per non usar di suoni articolati, impedisce di poter determinare alcuna espressione che equivalga ad un nome articolato, come sarebbe a dire Pietro, Paolo, Milano, ecc., e per ciò segue che la musica istrumentale semplice segnatamente degenera con grande facilità in un affastellamento di suoni accozzati fra loro in guisa da far risultare, il discorso talvolta confuso, inconcludente, e fors' anche molesto e disgustoso (1). L'altra condizione la quale di-

(1) Il primo *sinfonista* il quale abbia saputo tessere un ragionato discorso musicale fu Haydn. Chi studia Haydn con vero occhio critico-analitico, difficilmente cade negl'indicati difetti, poichè i suoi strumentali componimenti sono tanti programmi i più eloquenti e descrittivi che desiderar si sappiano.

nota la vera eccellenza della musica, è quella suscettibilità di agevolmente accoppiarsi a qualunque lingua articolata, appunto perchè dessa è priva di articolazione, non constando che di sole vocali, e perciò atte ad immedesimarsi con qualunque parola, a qualunque lingua articolata essa appartenga. Ecco, in qual modo il preteso suo difetto formi di essa in vece il maggior pregio. Pregio per ogni rapporto degno della sua sublimità. Ma siccome il discorso musicale deve in tutto e per tutto offrire una giusta idea di ciò che vuolsi esprimere col discorso articolato, in guisa che questo riesca più vivo, interessante, in somma perfetto, così, ben di rado si ottiene una musica lodevolmente combinata. Per altro, ad onta di tanta difficoltà, la musica vocale ci lascia sempre una traccia di discorso più regolare ed espressivo della semplice strumentale, quantunque siamo talvolta al conflitto di non saper giudicare, se quel dato pensiero musicale sia stato composto per appropriarlo ad un assegnato pensiero articolato, oppure si abbia voluto ad ogni costo incassare (dirò così) il periodo articolato, nel motivo musicale già antecedentemente apparecchiato, e sacrificarlo alla bizzarra immaginazione e fantasia di quel compositore, che poco coltivato nelle lettere e scienze, riesce conseguentemente anche meschino musico.

Se l'uso delle varie voci, o suoni deve produrre nella loro ben ordinata disposizione un discorso regolare ed espressivo, prima necessità sarà certamente quella di trattare con ordine e chiarezza ciascuna delle parti che lo costituiscono. Dal precedente capitolo, abbiamo veduto essere tre le principali parti del discorso, cioè *soggetto*, *attributo*, e *copula*. Dovendo ora incominciare adunque dalla prima, diremo che per *soggetto* di una data proposizione musicale, altro non può considerarsi, che la

intima conoscenza del *diagramma* (1), ossia della maniera con cui si divide in serie progressiva un' *ottava* assegnata, comunemente detto *scala*, *gamma*, *diapason*. Tale serie, è quella che costituisce il *tono* o *modo*; ed in questo appunto, e non altrimenti consiste la *sostanza elementare* di qualsivoglia pensiero, motivo, o secondo la nostra teoria, proposizione musicale.

Non avvi musicale *soggetto*, che nell' atto stesso della sua esistenza non contenga in sè una qualche qualità, che lo accompagni, e quindi desti nell' animo nostro un' idea (come abbiamo annunciato nel capitolo precedente) e della sua esistenza e del suo attributo; ma se esaminiamo anche i nomi di qualunque lingua articolata, troviamo che avendo assegnato ad ogni genere di cose un *nome* proprio, nell'atto che si pronunzia quel tal nome, una qualche condizione pur anche in esso vi si scorge, per esempio *Pietro*, *albero*. Allorchè nomino *Pietro* si presenta tosto l'idea di un uomo, e quando dico *albero* si presenta l' idea di un vegetabile; ma siccome, per *attributo* propriamente detto, intender si deve quella proprietà che lo distingua chiaramente, e lo separi da qualunque altro con cui si potrebbe confondere, così anche nella nostra musica, non basta fissar una formola che mostri l'esistenza di un *oggetto*, ma conviene, che a questa siano accoppiate tutte quelle altre condizioni che precisino assolutamente e circostanziatamente tutte quelle qualità che lo distinguano a differenza di qualunque altro, nelle quali differenze consiste il suo vero *attributo*. Segnate un qualsivoglia *pensiero musicale* in un dato *centro* o *posizione* ed in un

(1) Termine usato dai Greci e significa *per-lettera*, vale a dire serie di lettere rappresentanti con segni visibili una corrispondente serie di suoni. Gli Italiani la chiamano *scala,* i francesi *gamma,* ed i seicentisti (Zarlino ed altri) *diapason,* che significa *per omnia*.

dato *tono* o *modo*, indi trasferitelo in altro *centro*, od in altro *tono*, e troverete che tosto vi desterà una diversa idea del suo carattere, e perciò un diverso *attributo* lo accompagnerà. Ciò prova, non bastare il solo *tono*, o *modo* per produrre *soggetto* ed *attributo*, ma che da esso si ottiene il *soggetto*, o sostanza della proposizione, e che dalla *qualità* del tono, dal *centro* dell'espressione, dalla specie del *tempo* o *ritmo*, dalla disposizione delle figure, dall'*indicazione* del *movimento*, dal *carattere* delle voci o suoni, e da tante altre circostanze, vi si assegna l'*attributo*.

§ 2.

DEI GENERI.

Tre sono i generi musicali dai Greci stabiliti, cioè *diatonico*, *cromatico* ed *enarmonico*. La loro differenza consiste, in ultimo termine nella diversità che passa dal *semitono diatonico*, ossia *maggiore* in ragione di $\frac{16}{15}$ come dal *mi* al *fa*, al *semitono cromatico*, ossia *minore* in ragione di $\frac{25}{24}$ come dal *do* al *do diesis*, e nel *quarto di tono enarmonico* in ragione di $\frac{128}{125}$. Gli esecutori di musica espressa da strumenti da *tasto mobile* come il violino, la viola, il violoncello, ecc., hanno sempre cercato di conservare, nella loro esecuzione, le sopraccitate differenze; ma oggigiorno la massa preponderante degli strumenti da *tasto-fisso*, e nelle chiese cogli organi, e nei teatri cogli strumenti da *fiato*, arpe, ecc., e nelle camere coi *pianoforte*, ha obbligato in certa maniera gli strumenti da *tasto-mobile*, ad uniformarsi a quelli da *tasto-fisso*, e quindi in effetto pratico sembra escluso il genere *enarmonico*. E se bene volessimo esaminar la cosa, troveremmo, che rimasero imperfette e confuse an-

che le ragioni dei semitoni, avendoli ridotti (mediante il così detto *temperamento*) approssimativamente tutti eguali, e perciò servibili tanto al genere diatonico, quanto anche al cromatico, come sopra abbiamo già indicato.

È mia opinione da ultimo, e credo di non errare, che, oltre alle tante ragioni finora addotte, la qualità e rapida successione dei suoni nelle melodie, non che l' affastellamento degli accordi, che senza posa si succedono nelle armonie, abbiano allontanato in tal guisa le nostre orecchie e la nostra attenzione dall' occuparsi delle minime differenze, che più non lasciano quasi nemmeno il desiderio di cercarle e discernerle. Questa è la causa, che io ritengo per la più possente di tutte le già descritte, poichè, ammesse le istantanee *transizioni* sì naturali, come artificiali, che con tanta profusione ci si regalano nelle attuali composizioni, obbligano, quegli stessi suoni tutto ad un tratto a dover sostenere doppio, triplo, l' officio ora di fondamentali, ora di terzi, quarti gradi, ecc., a dover marcare intervalli *maggiori*, *minori*, *eccedenti*, *diminuiti*, ecc., per cui, necessità di temperamento, eguaglianza di semitoni, in fine affastellamento, adattamento e confusione dei diversi generi, ridotti in tal modo, (mi si permetta pure di dirlo francamente) ad un solo genere, misto ed universale. In mezzo a tanta rivoluzione, la *segnatura* conserva ciò nulla meno un' idea dei tre generi, ed è la sola guida che ci rimanga, per indicare i diversi suoni nei giusti loro rapporti, giacchè nella esecuzione pratica, tutto riesce sommamente imperfetto.

Lasciando ora queste troppo necessarie premesse, e ritornando al nostro incominciato lavoro dirò, essere due i generi usati presentemente, cioè *diatonico* e *cromatico*. Il primo denominato anche *naturale*, perchè somministrato dalla natura armonica nella triplice per-

cussione del corpo sonoro percosso (1), e perciò di facile intelligenza e di spontanea esecuzione; l' altro denominato anche *artificiale* perchè dedotto dal primo e variato col mezzo dell'arte medesima. I caratteri del genere *diatonico* sono ordinariamente *vivacità e robustezza*, mentre quelli del *cromatico* cadono nel *tetro* e *molle*. Esaminata l' indole dell' uno, e confrontata con quella dell' altro di questi due *generi*, non avrei difficoltà di paragonare il *diatonico* al *maschile* ed il *cromatico* al *femminile*. Se il genere *diatonico* è di natura armonica, il *cromatico* è di natura aritmetica, quindi questo è inverso di quello, perchè l' uno formato per divisione, e l' altro per composizione. Di fatti esaminata la *ragione* di due termini dati, e cercato il *terzo* proporzionale, questo sarà sempre inverso fra le due nature. Diamone un esempio a maggior chiarezza. Siano i due suoni dati *do*, *mi*, i quali, così soli, non potendo chiaramente mostrare di quale accordo perfetto facciano parte, abbisognano del concorso di un terzo suono, che atto sia a spiegare in maniera precisa, la forma di quell' accordo cui appartengono. Se questo terzo suono dovrà completare la *proposizione armonica*, non potrà essere altrimenti espresso che dal *sol*, *terza minore* ascendente rispetto al suono più acuto, cioè al *mi*, ed ecco completo l' *accordo perfetto maggiore* di *do*. Invertasi ora l' ordine, e cerchisi degli stessi due suoni *mi*, *do* il terzo suono a compimento della *proporzione aritmetica*, nè altrimenti potrà essere che il *la terza minore* discendente presso al suono più grave, cioè al *do* ed ecco completo l'*accordo perfetto minore* di *la*. Lo che fatto, osservo, che i due termini della proporzione, ossia i due estremi vengono espressi da una *quinta perfetta*, in am-

(1) Vedi Capitolo VI § 2.
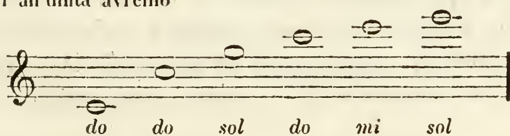
bidue i casi, come *do-sol* e *la-mi*, divisa da un *mezzo*, il quale mi dà, nel primo caso, la *terza maggiore* nel centro più grave *do-mi*, e la *terza minore mi-sol* nel centro più acuto; e nel secondo caso, mi dà la *terza minore la-do* nel centro più grave, e la *terza maggiore do mi* nel centro più acuto. Con questo esempio si può mostrare l' origine dell' accordo perfetto maggiore, non che quella del perfetto minore (1). Questi sono i due unici accordi perfetti somministranti *armonicamente* le *toniche* dei due modi *maggiore* e *minore* di cui faremo ben presto la *declinazione*.

§ 3.
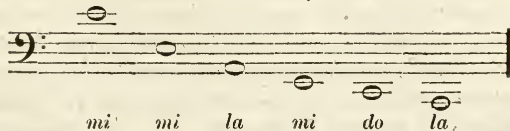
DEI NUMERI.

La lingua greca, e molte altre lingue, segnatamente le *orientali*, usano di tre *numeri*, cioè *singolare*, *duale*

(1) Questi due accordi vengono espressi dalle due opposte serie, *armonica* ed *aritmetica* nei loro primi sei termini. L' *armonica* procede per divisione come $1\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$; l' *aritmetica* per composizione come effettivamente 1, 2, 3, 4, 5, 6. Perciò, calcolato come nel primo caso il *do* pari all'unità avremo



e calcolato come nel secondo caso il *mi*, avremo



di cui l'unità è centro comune alle due serie, come ben si può vedere $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$ nel $\dfrac{\frac{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}{1\ 1\ 1\ 1\ 1\ 1}}{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}$ presente esempio $\frac{1}{1}\ \frac{2}{1}\ \frac{3}{1}\ \frac{4}{1}\ \frac{5}{1}\ \frac{6}{1}$.

e *plurale.* Allorchè vuolsi nominare o una sola persona, o una sola cosa dicesi numero *singolare*, allorchè se ne vogliano nominare due, dicesi *duale*; e quando il numero è maggiore del due dicesi *plurale.* Nella latina, italiana, e tante altre, non si conoscono che due numeri soltanto, cioè il *singolare*, ossia *numero* del *meno*, ed il *plurale*, ossia il numero del *più.* Nella musica, questi numeri vengono espressi con altri nomi, ma però nel loro significato equivalgono effettivamente agli annunciati. E chi non vede nella semplice *melodia* espresso in effetto il *numero singolare*, e nell' *armonia* il *plurale*?....

L' origine della parola composta *contra-punto*, ci venne dal voler significar con essa il rapporto di un punto contro l'altro, consistendo ordinariamente in detti punti le cifre dell' alfabeto musicale; lo che produsse (come è facile a vedersi) l'uso di primo genere di composizioni combinate cioè, il *duetto.* Indi s' indusse l'uso di un numero maggiore, ed accoppiato di parti intrecciate fra loro, ed ecco il *terzetto*, il *quartetto*, in fine il concerto generale di quante voci o suoni si vogliano contemporaneamente adoperati.

Dal fin qui esposto, benchè di volo, mi è forza ritenere, che nella musica pure esistano tre numeri, vale a dire la *melodia semplice* (1) paragonabile al *singolare*; la *melodia composta* (2) o *duetto*, paragonabile al *dua-*

(1) Il *singolare* può essere espresso, tanto da un solo suono, quanto da una serie successiva di suoni semplici, comunemente detta *melodia;* ma sembrami meglio convenirle quello di *eufonia*, tale essendo il suo vero significato, laddove, la *melodia* più propriamente parlando, può convenire anche al concerto di più parti, altro non significando, che *concento*, e questo può essere e sempio, e doppio, ed anche triplo.

(2) Il *duale* può essere espresso, e dall' unione di due soli suoni, che io chiamo *bisonanza*, e dal concorso di una doppia serie di suoni fra

le; e l'*armonia* (1) paragonabile al *plurale*. Per *melodia* adunque, altro non s'intende comunemente che « un pensiero musicale, espresso da una serie di suoni semplici, succedentisi l'uno all'altro ». Per *armonia* poi, ordinariamente vuolsi da taluni intendere « una unione simultanea di più voci o suoni ». Secondo la mia opinione, (e mi compiaccio di vederla convalidata da tutti i più accreditati teorici) « è l'*armonia* un pensiero *musicale* espresso da una serie di suoni accoppiati, e succedentisi nei loro accoppiamenti ». Però, potremmo dividere l'*armonia* in *parziale* e generale. L' *armonia parziale* viene espressa da una sola unione di suoni contemporanei, alla quale dicesi *accordo*, e l'*armonia generale* viene espressa da una successione di varj *accordi*, ossia di varie *armonie parziali*. Nello stesso modo la intendeva anche lo Zarlino (Istituz. Arm. Cap. 12, pag. 80) denominandola *armonia propria*, ed armonia non *propria*.

Siccome poi, non meno di tre suoni diversi richiedesi per ottenere un *accordo* completo, benchè semplice, così i due soli suoni non possono essere, in qualunque modo valutati che come parte di accordo, come lo può essere un suono soltanto. In conclusione, un suono dà una terza parte di accordo, due suoni ne danno due, e se non vi è il concorso anche di un terzo suono non si può sta-

loro vagamente combinati, comunemente denominata *duetto*, o *duo*, o *melodia composta*; in corrispondenza all'antecedente denominazione, non mi pare male applicato il titolo di *duofonia*. Rapporto alla *bisonanza* poi ella dividesi in *consonanza perfetta*, *consonanza imperfetta*, e *dissonanza*. Questa teoria sarà sviluppata a suo luogo.

(1) Il *plurale*, può essere parimenti espresso come il *singolare* ed il *duale*, o individualmente da un solo *accordo*, o generalmente da una serie successiva di accordi detta *armonia*, o secondo le antecedenti, *sinfonia*, come tuttora si chiama un generale concerto di varj strumenti.

bilirlo accordo. Dirò di più, che questi tre suoni devono essere tutti e tre diversi del tutto, poichè un *replicato* non somministra suono del tutto diverso per esempio *do*, *mi*, *do* 1.ª, 3.ª, 8.ª Il *do* ottava acutadel primo non è, che una ripetizione dello stesso, quindi cambia posizione ma non cambia nome, perciò questi tre suoni si risolvono nei soli due radicali *do*, *mi*. Ed in conferma, farò riflettere che anche matematicamente resta dimostrato, che due suoni corrispondenti a due date quantità, non producono *proporzione*, ma bensì *ragione*, e che per dare una proporzione si richieggono per lo meno tre quantità, che è quanto dire tre suoni diversi. La unione di due soli suoni viene comunemente denominata *intervallo*. Sembrami per verità cosa strana il non aver saputo finora chiamar la unione di due suoni con altro termine, se non con quello che stabilisce la loro distanza, piuttosto che quello il quale dia una più pronta e giusta idea del loro accoppiamento, perciò ho creduto necessario usar del termine generico di bisonanza, che mi sembra convenire in ogni rapporto. Termine null'altro esprimente che « la esistente unione di due suoni contemporanei, senza determinar se fra loro convengano gradevolmente o meno ». Dal successivo accoppiamento di due suoni abbiamo la *duofonia*, o come suol dirsi il pezzo a due parti reali, cioè il duetto. Ecco il numero *duale*. Debbo bensì osservare, che due suoni servono di principio alla formazione dell' accordo, poichè molto facilmente vi si sottointende il terzo suono; anzi dobbiamo alla perfetta orecchia del nostro *Tartini*, alla perfetta sua intuonazione, alla lodevole sua dimostrazione matematica, la scoperta del terzo suono risultante dal concorso dei due. Di fatti, naturalmente parlando, la quinta, non richiede la terza nel mezzo? la quarta, non addimanda la terza superiore? la sesta, non abbisogna

della terza, o della quarta nel mezzo? la terza, non esprime forse il bisogno che ha di un suono aggiunto, e questo sia o una terza, o una quarta superiore? certo che sì; ma siccome tutto ciò che costituisce il terzo suono può essere variabile, così i due soli suoni non possono determinarlo, quantunque esprimano assai chiaramente il bisogno di sua esistenza.

CAPITOLO SESTO.

Del soggetto in particolare, ossia del tono, e sua declinazione.

§ 1.

DECLINAZIONE DEL MODO MAGGIORE DI GENERE DIATONICO.

Una data disposizione di suoni successivi, e regolati in una determinata serie, è ciò che costituisce il così detto *tono* o *modo*. Il significato della parola *tono* viene (come ognun deve sapere) del greco *tonos*, che significa *fondamento*. Alla nota principale in conseguenza dicesi *tonica* o *fondamentale*, poichè rispetto ad essa, tutti gli altri suoni si valutano come condizionali, a certe determinate distanze. Il significato poi della parola *modo*, viene dalla *forma*, con cui questi suoni vengono disposti. A questa dicesi *diapason* o *scala*. Dunque nel primo caso, il *nome* del *soggetto* se lo desume della prima lettera da alcuni detta anche *gamma* (Vedi Lichtenthal, Dizionario della Musica); e nel secondo caso se lo stabilisce in forza della serie dei suoni contenuti entro i limiti stabiliti dalla prima lettera, fino alla sua riproduzione in centro diverso, cioè nell'ottava inclusiva. Consistendo pertanto la vera *sostanza* e *soggetto* della pro-

posizione musicale nella esistenza del *tono* o *modo*, ne segue che a questa teoria debbonsi rivolgere tutti i nostri primi passi.

Presso tutti gli istitutori, antichi e moderni la *scala* consta di soli sette suoni radicali, mentre l'ottavo suono non è considerato, che quale compimento all' equisono successivo del primo termine ed in pari tempo valutasi come riproduzione dello stesso in centro diverso da cui incominciano i suoi *replicati*, e così di seguito fino che esistono suoni *determinati*. Analizzando ora la scala, troveremo essere necessario il concorso di due condizioni, le quali servano di elemento alla sua giusta e regolare formazione. La prima consiste nelle sorgenti che somministrano i suoni occorrenti, e la seconda consiste negli intervalli, che debbono progressivamente disporre questi suoni.

Ed in quanto alla prima condizione. Data un' ottava qualunque, due sono i *mezzi* che la dividono proporzionalmente. Il primo chiamasi *mezzo armonico*, ed è la consonanza perfetta di quinta maggiore (Tav. II, Fig. I); l'altro inverso del primo chiamasi mezzo aritmetico, ed è l'altra consonanza perfetta, quarta minore. I moderni chiamano *dominante* la quinta sopra la tonica, e sottodominante la quinta sotto la tonica, che appunto corrisponde alla quarta, come *do-sol* e *do-fa*. Tale divisione è così perfetta, che avvicendando le mansioni, la quinta, considerata provisoriamente tonica, riconosce per mezzo aritmetico quello stesso suono, cui ella serviva di mezzo armonico, e parimenti considerata tonica la quarta, il suo mezzo armonico sarà quello stesso suono cui ella serviva di mezzo aritmetico. La *tonica*, la *quarta*, sottodominante (*diatesseron*), la *quinta* o *dominante* (*diapente*) e l' *ottava* (*diapason*) erano i quattro suoni dati dalle quattro corde delle antichissime cetre dei

greci (1), primi nostri istitutori; e questi stessi quattro suoni saranno mai sempre la base delle nostre moderne istituzioni. Se le due consonanze perfette *quarto* e *quinto* suono venissero per avventura considerate contemporaneamente rispetto alla fondamentale, in allora uno dei due suoni sarebbe certamente dissonante, come a suo tempo vedremo, quindi conviene considerarle prese separatamente. Su questa base è fondato qualunque sistema armonico non solo, ma espresso o sottointeso l'armonico sistema, serve in pari tempo per qualunque sistema melodico; in fine, i tre indicati suoni tonica, dominante, e sottodominante, sono i veri cardini sui quali s' appoggia qualunque sistema musicale ragionato comunquemente vogliansi denominare. È per proseguire il nostro lavoro diremo, che ciascuno di questi tre suoni radicali contiene in sè il proprio accordo perfetto maggiore, perchè dalla loro proprietà viene naturalmente assegnato a ciascuno il rispettivo complesso dei primi sei termini della serie armonica, e che, concentrati questi nei primi tre equisoni, cioè di 1.ª, 3.ª, 5.ª, danno la perfetta relativa proporzione armonica. Dunque dato, come sopra, il *do* per tonica, il *fa* per mezzo aritmetico, ed il *sol* per mezzo armonico, ognuno di essi somministrerà l'accordo perfetto maggiore, *do*, *mi*, *sol*, quello di *fa*, *la*, *do*, e finalmente quello di *sol*, *si*, *re*, (N. 2). Da tutti questi suoni disposti in serie progressiva avremo appunto quella parte radicale di alfabeto cui dicesi *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, ecc.

In quanto poi alla seconda condizione, che è quella cui devesi la disposizione dei suoni dai descritti tre principj somministrati, ella s' impiega a fissar determinata-

(1) Vincenzo Requeno. Saggi sul ristabilimento degli antichi greci, e romani cantori.

mente le distanze in questo modo. Dal primo suono al secondo la distanza risulta di un *grado*, dal secondo al terzo (N. 3) egualmente, e dal terzo al quarto , a compimento del primo *tetracordo*, mezzo grado; indi dal quarto al quinto suono un grado, dal quinto al sesto un grado, dal sesto al settimo un grado, e finalmente dal settimo all'ottavo suono, a compimento del secondo *tetracordo disgiunto*, mezzo grado soltanto. La *scala* completa adunque fra i due termini inclusivi consiste in due tetracordi simili , disgiunti per altro dall' intervallo che passa fra un *mezzo* e l' altro, mentre il primo tetracordo incomincia dalla tonica, e si compie sulla *sottodominante* (mezzo aritmetico), ed il secondo incomincia dalla *dominante* (mezzo armonico) e si compie sull' ottava, ossia sul primo *replicato* della tonica.

Tale è la serie eufonica, o *scala* semplice di qualunque tono maggiore ossia diatonico. Se sette sono i differenti suoni costituenti la intiera *scala* o *modula*, (giacchè tutti i successivi non sono che i *replicati* le una, due, tre volte, ecc.); se ognuno di questi sette suoni si può considerare per primo termine della stessa serie, come di continuo accostumasi, sette differenti *scale* o *module* avremo, senza cambiar nè il *tono*, nè la sua indole; queste poi, in ultimo termine, non segnano, che i rivolti della modula, da cui procedono, sotto sette forme diverse. (N. 4). Eccovi una teoria di prima entità, e perciò tanto necessaria a sapersi; pure ella è in fatti altrettanto trascurata dalla massima parte degli scrittori. Di ciò ne rendono avvisati le loro composizioni, le quali trovansi generalmente , o sbagliate , o per lo meno incerte; per la qual causa possono aver luogo interpretazioni diverse, nè si sa talvolta a qual tono appartengano. Spinto dal desiderio di veder chiaramente sviluppata questa teoria, dirò; che ogni *tono*, equivalendo al

nome sostantivo, ha le sue *declinazioni*, le quali rappresentano in maniera spiegatissima i varj casi, e che questi casi risultano *sette*, tanti essendo i suoni costituenti la prima modula. Data adunque la modula sopra indicata, avremo nelle sette diverse declinazioni la seguente disposizione.

Caso *retto* o *primo*:
dal 3.° al 4.° — e dal 7.° all' 8.° grado, un semitono.
Caso secondo:
dal 2.° al 3.° — dal 6.° al 7.° *idem*
Caso terzo:
dal 1.° al 2.° — dal 5.° al 6.° *idem*
Caso quarto:
dal 4.° al 5.° — dal 7.° all' 8.° *idem*
Caso quinto:
dal 3.° al 4.° — dal 6.° al 7.° *idem*
Caso sesto:
dal 2.° al 3.° — dal 5.° al 6.° *idem*
Caso settimo:
dal 1.° al 2.° — dal 4.° al 5.° *idem*

Meno le indicate eccezioni, qualunque distanza da un grado all' altro è costantemente di un tono intiero, e perciò alla scala del modo maggiore dicesi di genere *diatonico* (per tono) (1).

(1) Non posso astenermi, su tale rapporto, di non far cenno degli antichi *modi*, i quali corrispondono perfettamente alla indicata declinazione. Erano questi divisi in autentici ed in plagali; gli autentici aveano la loro scala nei due termini della tonica e sua ottava ed i plagali in quella della dominante e sua ottava, ma presi nel centro più grave della tonica per cui dicevansi coll' aggiunta *hypo* (sotto).

Autentici. Caso 1.° — Tonico — *Plagali.* Hypo-Lidio: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*
= " 2.° — Dorio — = Hypo-Missolidio: *re, mi, fa, sol, la, si, do, re.*
= " 3.° — Frigio — = Hypo-Eolio: *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi.*

§ 2.

Visto come ora abbiamo la *declinazione* del tono maggiore, per ciò che riguarda alla melodia semplice, paragonabile al numero *singolare*, passeremo ad esaminarla rapporto alla melodia composta, o *duetto* paragonabile al numero *duale* (1). Prima per altro d' inoltrarsi nella dimostrazione di questa duplicata serie, conviene premettere la troppo necessaria cognizione dei così detti *movimenti delle parti*. Allorchè esiste successione di suoni, esiste conseguentemente un movimento, e questo si può verificare in due maniere diverse, cioè procedendo dal grave verso l' acuto, o dall' acuto verso il grave. Nel primo caso, dicesi movimento *ascendente*, e

Autentici. Caso 4.° — Lidio — *Plagali. Fa, sol, la, si, do, re, mi, fa.*
= " 5.° — Misso-Lidio — = Hypo-Jaeico: *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.*
= " 6.° — Eolio — = Hypodorio: *la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*

Nel Dizionario del dottissimo *Lichtenthal*, da cui ho tratta questa tabella di confronto evvi una *nota*, dalla quale risulta, secondo l' opinione dell' Abb. *Vogler* il settimo *modo* detto *missofrigio*, simile al nostro settimo caso. *Si, do, re, mi, fa, sol, la, si;* cui corrisponde il Plagale Hypo-Frigio.

(1) Avvertasi una volta per sempre, che qualunque caso deve essere considerato astrattamente, poichè, qualora volessimo unire fra loro i diversi casi e formar un tutto connesso, risulterebbe uno sviluppo armonico pareggiabile all' intiera proposizione; lo che non deve esistere, allorchè trattisi (come ora facciamo) di una semplice *declinazione* del tono offerente la sola idea del nome sostantivo e nulla più. Questa *proposizione* o *sviluppo* la tratteremo benissimo nella parte che risguarda la *sintassi*; anzi la *scala armonica comune* sarà la nostra *modula* d'esempio, per indicare come le varie parti del musicale discorso debbano fra loro concordarsi e procedere.

nel secondo dicesi movimento *discendente*. Ciò premesso, in quanto alla declinazione della serie eufonica, tanto sarà, se incomincierà dal suono grave e progredirà ascendendo verso l'acuto, quanto se incomincierà dal suono acuto e progredirà discendendo verso il grave. Ove, all'opposito, vi sia unione di parti s'aumenta eziandio il numero delle combinazioni in quanto ai movimenti. Così nel duetto possono moversi tutte due le parti contemporaneamente tanto ascendendo quanto discendendo, ed in questo caso dicesi *moto retto*; ovvero una parte può rimanere ferma nella sua posizione, nell' atto che l'altra si move in ascendere o in discendere, ed a questo dicesi *moto obliquo*; che se una discenderà nell'atto che l' altra ascenderà o viceversa, in allora avremo il *moto contrario*. Il *moto retto* è il più uniforme, il *moto obliquo* è il più adattabile, ed il *moto contrario* è il più vago. Vuolsi che esista anche il moto paralello, ed è allorquando le due parti seguitano in maniera prolungata, o ripetuta, la stessa posizione, cioè senza, che nè l'una, nè l' altra ascenda, o discenda neppur di mezzo grado, ma io confesso il vero, che in tal caso non ci vedo altro moto, fuorchè quello di misura, (*di tempo*) non già quello di posizione, e perciò credo inutile ammettere per *moto* un vero stato di *quiete* nella processione delle parti. Ove il numero delle parti sia maggiore delle due, incominciando dal terzetto, quartetto, ecc., allora è chiaro a vedersi il *moto misto*, cioè composto di varj moti; e perciò mentre una parte farà e. g. moto *retto* con altra parte, farà moto *obliquo* con una parte diversa da questa, e farà moto *contrario* con altra parte ancora, diversa da tutte queste due. Ecco che questo moto generale di tutte le parti risulta *misto* dei tre moti indicati.

Ciò prestabilito, dirò che in due maniere può aver

luogo la *declinazione duale.* La prima col *moto obliquo*, l' altra col *moto retto.* Quella che usa del moto obliquo ritiene in una delle due parti la stessa procedura della declinazione eufonica, mentre l' altra parte tocca e conserva quella base radicale indicata dalla formazione del diagramma di prima semplicità (Fig. II. N. 1). Può questa usare d' un suono diverso dal radicale, purchè faccia parte dell' accordo di essa base, e non sia quello stesso segnato dagli estremi della scala (N. 23). Ciò per altro non si può stabilire in maniera decisiva, dipendendo, e dal gusto dello scrittore, e da molte particolari circostanze, le quali invitano a preferire or l'una, or l'altra maniera di disporre il vicendevole officio delle due parti agenti, senza determinar quale debba essere fra queste la prescelta. La seconda maniera è quella di far progredire concordemente le due parti per *moto retto.* E qui mi è forza il dimostrare a quali distanze possano queste due parti seguirsi senza tema di errore, escludendo altresì qualunque combinazione, che, o per sterilità, o per difetto non potesse essere ammissibile.

1.° Non si ammette in questo caso la progressione per *ottava* per due ragioni. La prima, perchè non risulta da essa alcuna combinazione, e ciò è tanto vero, quanto che dessa non forma che una riproduzione del primo suono in centro o più grave, o più acuto, quindi risulterebbe da questo lato come se fosse lo stesso suono, e da ciò appunto venne la maniera di dire *all'unisono*, allorchè cantano varie voci alla distanza, fra loro, di un'ottava giusta; e ciò rapporto alla melodia. La seconda ragione è, che, considerata armonicamente, ella marca gli estremi della proporzione generatrice l' intero accordo perfetto maggiore, e quindi avremmo tanti accordi successivi, quante fossero le progressioni di ottava, dunque tanti nuovi *toni*, senza un mezzo nè diretto, nè in-

diretto, che indicasse il loro rapporto che reggesse razionalmente la loro successione, per cui avremmo la massima confusione, e conseguentemente l' errore.

2.° Se, come vedemmo, non è ammissibile l' *ottava*, rimane per la stessa ragione esclusa anche la *quinta*, poichè nella proporzione semplice l' *ottava* genera la *quinta*, e la quinta genera la *terza maggiore*, come mezzo armonico, anzi la *quinta* genera l' intiero accordo in maniera ancor più sentita e più spiegata dell'ottava. La ragione è da sè evidente, tosto che si rifletta, essere nell' ottava, sottointesa la *quinta* colla forza, per esempio di quattro gradi, e la *terza* con quella di uno (1), mentre nella *quinta*, che più non è sottointesa, ma espressa, la *terza* si fa sentire con una forza spiegatissima, e l'accordo si presenta quasi esistente in tutta la sua pienezza. Ecco le vere ragioni di tanto anatema scagliato contro l'uso delle due *quinte* perfette, e delle due ottave giuste per moto retto nelle composizioni musicali. Mi compiaccio nel vedere, che anche l' erudito maestro Fétis pensi, su questo proposito, alla stessa maniera, laddove tutti l' istitutori antichi e moderni, le proibiscono severamente, e nessuno sa darne ragione evidente, e perciò i più prudenti la tacciono, ed i più arditi la danno goffa e falsa.

3.° Non essendo la *quarta*, che un rivolto della *quinta*, ne viene, che ancor essa, benchè a questa subalterna, rimanga esclusa della progressione *duale*, nè si ammette che nell'*armonia* sottoponendola a delle restrizioni quanto giuste, altrettanto atte a provare, che si possa usarla,

(1) Nei primi sei termini della serie armonica, esiste il suono effettivo dato; e solo per risonanza viene rinvigorito da altri due equisoni, l'8.ª e la 15.ª, dai due equisoni della 5.ª, cioè dalla 12.ª e 19.ª, e dalla sola 17.ª esile equisono della *terza maggiore*. Questa legge esiste in pratica, con felicissimo effetto nella disposizione generale dei registri degli organi.

qualora venga adoperata come parte accessoria, esistente (in certo modo) all'ombra di una maggioranza armonica nelle altre parti che la circondano e reggono.

4.° Molto meno d'ogni altro intervallo, si possono ammettere le progressioni per *seconda*, o per *settima*. La settima se è *maggiore*, è assolutamente esclusa dall' accordo, se è *minore* viene inserita come suono sempre semidissonante, perchè non partecipa dell' accordo, che in maniera accidentale e condizionata, dunque, liberamente non può progredire. Ancor più della settima, si deve escludere la *seconda*, mentre il fremito dissonante resta a maggior contatto di quella, per la sua troppa vicinanza a quel suono, cui si volesse accoppiare.

5.° In conseguenza di tutte le dimostrate ragioni, la sola progressione per *terza* o per *sesta* rimane adottabile. Questi due intervalli sono li unici che possano con tutto effetto e ragione, progredire concordemente e contemporaneamente per *moto retto*. La loro indole suscettibile ad essere gradevolmente variata, intrecciando i due gradi *maggiore* e *minore*, e conservando nello stesso tempo i giusti caratteri del genere diatonico, sono le impronte della loro libera ammissibilità.

Di questi due soli intervalli useremo adunque nella serie duale per moto retto. Quindi il primo caso, appartenendo all'accordo della tonica, non potrà usare che della *terza* sopra, o *sesta* sotto (Tav. III, Fig. I, N. 1).

„ Il secondo *caso*, appartenendo all'accordo della dominante, non potrà usare, che della *sesta* sopra, o *terza* sotto (N. 2).

„ Il caso *terzo*. si potrebbe usare in qualunque dei due modi, cioè, tanto colla 3.ª o 6.ª sopra, quanto colla 6.ª o 3.ª sotto, se questa maniera di usarlo non lo confondesse col *primo*, ma per evitare questa dubbiezza sarà bene stabilirlo colla 3.ª sopra o 6.ª sotto (N. 3).

» Il *quarto* caso appartiene all'accordo della sottodominante, perciò richiede, o 3.ª sopra o 6.ª sotto (N. 4).

» Il *quinto* caso, può usare tanto della 6.ª sopra o 3.ª sotto, quanto della 3.ª sopra o 6.ª sotto. Nella prima maniera è facile a confondersi col *terzo* caso. Nella seconda maniera poi, egli assume l'officio di vera dominante, di cui l' accordo dev' essere suo proprio, e non come quella di semplice quinto suono, in cui l' accordo dev' essere sempre quello della tonica, come abbiamo stabilito allorchè si trattava della semplice formazione della serie costituente il *modo*. In ogni caso la scala di *do* viene usata in qualunque delle due maniere da tutti i più classici scrittori; il che prova che si può liberamente praticare sotto qualunque aspetto, e che basta determinare quale sia il modo adottato, se come quinto caso semplice, o come *caso proprio*; ciò che, rigorosamente parlando, non saria del tutto apprezzabile perchè produrrebbe un' alterazione, od eccezione alla regola generale finora osservata: più, questa seconda maniera non sarebbe poi, nè manco bastante a garantir la confusione d' incontro col settimo caso, come ora vedremo perchè, anch'egli deve usar degli stessi due suoni, qualora si voglia levarlo dal confondersi col caso secondo (N. 5).

» Il *sesto* caso potrebbe avere sì la 3.ª sopra o 6.ª sotto, come la 3.ª sotto o la 6.ª sopra, perchè appartiene all'accordo della sottodominante ma per non confonderlo col *quarto* caso, devesi preferire la prima maniera (N. 6).

» Il *settimo* caso, potrebbe anch'esso usare tanto della 6.ª sopra o 3.ª sotto, quanto della 6.ª sotto o 3.ª sopra, ma per non confonderlo col *secondo*, si dovrà preferire la prima maniera (N. 7).

Da ultimo osserveremo, che tutti questi sette casi si

riducono in origine a quattro, primo: poichè il *terzo* si può confondere col *primo*, da cui procede; secondo: il *quinto* si può confondere col *terzo*: terzo: il *sesto* può confondersi col *quarto* da cui procede; quarto: ed il *settimo* può confondersi col *secondo*.

§ 3.

Passando finalmente alla declinazione armonica, paragonabile al numero *plurale* (1), dirò soltanto essere questa da un lato più circoscritta delle due precedenti, mentre, dall'altro canto, presenta più vaghezza, interesse e perfezione. In tre modi si può ottenere la declinazione armonica. Primo. Col far che una sola *parte* faccia la *scala*, e le altre due sostengano i due suoni, che servono alla formazione dell'accordo assegnato al caso. Secondo. Col far la scala doppia eseguita da due parti, nell'atto che la terza parte conserva un suono dell' accordo stabilito. Terzo. Col far che tutte le tre parti si uniscano assieme, e far per moto retto una triplice scala.

I.° La parte che segna la scala, tanto può essere la più acuta, quanto la più grave, ed anco la mezzana. Per la parte più acuta, nulla v'è a che udire se è ascendente, ma se è discendente, bisogna aver il riguardo di far sì che l' ultimo suono più grave della scala sia conservato per il più acuto dell' accordo, affine di evitare lo scontro delle parti (Fig. II, N. 1). Per le altre due parti poi, conviene disporle sempre a certe distanze che lascino libera la scala, senza il pericolo dello scontro, come abbiamo rimarcato nella più acuta discendente (N. 2, 3). In fine, devono i limiti dell' *ottava* in cui per-

(1) Unendo melodia ed armonia con l' usar del moto contrario, si possono adoperar più di tre sole parti, ma questo non è il suo posto.

corre la serie progressiva essere sempre separati da qualunque dei due suoni che l' accompagnano (1).

II.° Nell' usar della scala doppia all' atto che la terza parte conserva un suono partecipante dell'accordo attuale, basta seguir l'ordine duale per le due parti, che movono, da noi già testè mostrato, ed osservar la debita distanza per ciò che concerne la parte sostenuta. La coppia delle due parti salienti o discendenti può essere indistintamente, o fra la più acuta e la mezzana, o fra la mezzana e la più grave, o fra la più acuta e la più grave (Fig. III, N. 1, 2, 3), e per conseguenza la parte sostenuta tanto può essere la più grave, quanto la mezzana, e quanto la più acuta.

III.° In quanto poi all' unione simultanea, e progressiva di tutte tre le parti, conviene richiamarsi a quanto abbiamo detto nell' adottare l'accoppiamento delle due, ove si concluse, che non possono seguirsi per moto retto, che alla sola distanza o di *terza*, o di *sesta*. Se è perfettamente libera la successione *duale* per *terza*, o per *sesta* nulla deve ostare che lo sia unendo egualmente e la *terza* e la *sesta* nel tempo stesso. E di vero. Una successione di accordi per 1, 3, 6, come *mi*, *sol*, *do*; *fa*, *la*, *re*; *sol*, *si*, *mi*, ecc., è unanimamente accettata da tutti li teorici, ed usata da tutti li scrittori. Ecco il caso in cui non si può escludere la successione per *quarta* come risulta fra la *terza* e la *sesta* come *sol*, *do*; *la*, *re*; *si*, *mi*, ecc. Ma perchè non si può ora escluderla?... perchè è circondata dalla *terza*, come *mi*, *sol*; *fa*, *la*; *sol*, *si*, e dalla *sesta* come *mi*, *do*; *fa*, *re*; *sol*, *mi*, ecc., in cui sta

(1) Che sia permesso lo scontro delle parti fra la melodia e l'armonia, egli è innegabile; ma questa concessione merita dei riguardi, e perciò converrà trattar di essa, allorchè parleremo dell' intreccio delle parti nella composizione.

la forza preponderante; più perchè è situata nel centro più acuto, esistendo in vece la *terza* nel centro più grave(1). Risulta da questa unione una serie di accordi diatonici tutti in *primo rivolto* non solo, ma somministra eziandio un' altra maniera di declinare, cioè dando a ciascun *caso* l'accordo proprio, purchè sia sempre segnato nella parte più acuta. Mostreremo prima la declinazione armonica sotto la solita forma, indi sotto questo secondo aspetto.

Nel *primo* caso adunque il suono più acuto segna la tonica, e li altri due restano più gravi, e marcano le due parti formanti il rimanente del suo accordo (Fig. IV, N. 1).

Nel *secondo* caso, la declinazione viene indicata dal suono di mezzo (N. 2).

Nel *terzo* caso, la declinazione viene indicata dal suono più grave (N. 3).

Nel *quarto* caso, la declinazione viene indicata dal suono più acuto (N. 4).

Nel *quinto* caso, la declinazione viene indicata dal suono più acuto (N. 5).

Nel *sesto* caso, la declinazione viene indicata dal suono più grave (N. 6).

(1) Quando svanisce adunque in qualche guisa l'azione sensibile della *quinta,* l' unione allora, e la successione graduale degli accordi è ammissibile. Questa eccezione di legge causata in conseguenza della mancanza del prepotente dominio della *quinta,* potrà servire di scudo a mostrare, che v' ha dei casi (bensì rari, bensì eccezionabili, ma pure esistenti), in cui si possono ammettere *le due quinte per moto retto.* Mi riservo per altro a trattar questo soggetto nel progresso delle teorie, ove la intelligenza dello scolare sarà bene consolidata nelle pure verità delle leggi grammaticali, al grado di non indurlo a stabilire *libertà legale,* ciò che è una semplice eccezione, ed ove il sano critico, non abbia ad accusarmi di troppa condiscendenza su d'un rapporto tanto scrupolosamente custodito, e con gelosia guardato dal materiale Ciclopo, schiavo adoratore di una legge, senza esaminare il vero suo spirito. Vedi su tale proposito la nota nel fine N. 1.

Nel *settimo* caso, la declinazione viene indicata dal suono più grave (N. 7).

In questa guisa ognuno può facilmente vedere che tutti li sette casi si riducono ai tre soli consistenti nelle solite radici di *tonica* cioè, *dominante* e *sottodominante*.

La seconda maniera di *declinare* la serie armonica sta nel dar al suono più acuto ciascuno dei sette casi, e le rimanenze dell'accordo ai due più gravi, come nel caso primo (Fig. II, N. 1). A ben considerare poi questa *seconda* declinazione, ella non è del tutto nuova, giacchè, in ultimo termine, è la stessa della prima serie eufonica; se non che ogni suono della serie viene rinvigorito dall' associazione, ed accompagnamento di due altri suoni più gravi, i quali, malgrado questa loro preminenza, pure sono alla fin fine ad esso soggetti. Tanto è vero, che il solo suono più acuto segna la base dell'accordo, e degli altri due uno (*il più grave*) segna la *terza*, e l'altro (*il mezzano*) segna la *quinta*. Da questa teoria se ne potranno dedurre molte altre, e tutte rilevanti ed utili.

DECLINAZIONE DEL MODO MINORE DI GENERE CROMATICO.

Ognuno riconosce nel modo maggiore il genere diatonico, ma nessuno calcola il modo minore di genere cromatico, od almeno nessuno si è occupato a stabilirlo tale. La qualità degl' intervalli, la sua forma, il suo carattere, sono tutte proprietà esclusivamente caratteristiche, le quali concorrono a determinarlo d' indole affatto cromatica (1). Abbiamo veduto essere due gli accordi perfetti,

(1) Il Padre Martini, minore conventuale, nella sua dissertazione sopra le qualità singolari della musica de' Greci (Tomo secondo, pag. 257) dice « Avevano i Greci tre generi di musica, cioè diatonico, cromatico,

il *maggiore* cioè, ed il *minore.* Il primo è di natura *armonica*, il secondo di natura *aritmetica.* Dalla qualità dell' accordo assegnato alla tonica, ne segue di conseguenza il *genere* del *modo* o *tono.* Se i tre accordi perfetti *maggiori* della tonica, dominante e sottodominante, hanno somministrati li suoni occorrenti alla formazione del *tono* maggiore, anche nel *modo* minore, i tre accordi perfetti della tonica, dominante e sottodominante somministrano i sette suoni formanti il diagramma *cromatico.* Sembra, che se nel primo caso, i tre accordi erano tutti maggiori, nel secondo dovessero essere tutti minori: ma ciò non può reggere che in qualche caso particolare, non mai per legge di forma. Primo, perchè la sensibile non risolve sulla tonica se ella non dista di mezzo grado. Secondo, perchè mancherebbe in quel modo qualunque condizione caratteristica, che lo diversificasse dal suo corrispondente maggiore. Terzo, perchè non vi saria differenza di *genere.*

I.° Che la sensibile debba essere distante della tonica mezzo grado ce lo indica lo stesso *modo* maggiore, e la proprietà melodica. In due maniere diverse si ottiene la risoluzione definitiva su qualunque *modo*; la prima è armonicamente, la seconda melodicamente. Si ottiene la definitiva risoluzione armonica (come ognuno deve sapere) passando dall' accordo della dominante a quello della tonica, e questa risoluzione si effettua in maniera espressa; si ottiene parimenti la definitiva risoluzione

ed enarmonico, gl' intervalli de' quali erano fra loro molto diversi. Usavano il *diatonico* per esprimere e muovere gli effetti gravi e robusti, e fermi. Il *cromatico* per eccitare gli effetti molli, insinuanti e patetici (125). L'*enarmonico* per sè stesso severo, e atto ad esprimere la maestà ed il decoro ».

(125) *Manuel Bryen. loc. cit.* Chroma vero, magis insinuantem, et patheticam. *Meibomius loc. cit.* Chromaticum autem, molle, ac femineum.

anche passando dall'accordo della sensibile a quello della tonica, e questa risoluzione risulta in maniera sottointesa, poichè si valuta essere sostenuto l' accordo della sensibile dalla reggenza della dominante in modo espresso o sotto inteso. La definitiva risoluzione melodica poi si ottiene passando dalla sensibile alla tonica, e siccome la melodia, al comune intendimento, non agisce che individualmente, così qualunque altra risoluzione, che s'allontani da questi due suoni, non potrà mai essere che secondaria e ipotetica. Poichè se io passerò e. g. da *re* a *do*, converrà ch' io sottointenda l' accordo di *sol*, di cui egli forma parte integrante, nel quale accordo esiste pur anche la sensibile *si*, ed ecco che risolvo benissimo sulla tonica *do*, ma nella supposizione che questo secondo suono *re* sia sostenuto dall' uno e dall' altro dei descritti mezzi, cioè, dal *sol* e dal *si*; così pure, se io passassi dal *si* al *mi*, od al *sol*, userei, è vero, della sensibile, ma la risoluzione non cadrebbe che sopra un suono partecipante dell' accordo della tonica, non già sulla tonica stessa. Da ognuno dei due modi indicati, si vede il *si* sensibile risolvere definitivamente sulla tonica *do*, distando da esso *do* mezzo grado soltanto.

II.° Se si adoperassero minori tutti tre li accordi costituenti il diagramma minore, domando io, quale declinazione risulterebbe?... nè più nè meno di quella del maggiore originario. Facciasi l'esperimento in *la* minore, ed otterremo l' accordo della tonica *la*, *do*, *mi*, quello della sottodominante *re*, *fà*, *la*, e quello della dominante *mi*, *sol*, *si*; e non sono questi li stessi suoni che servono alla formazione del *do* maggiore?.. Qual diversità adunque esiste dal *la* minore al *do* maggiore?.. nessuna. I suoni sono tutti li stessi ed il *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fà*, *sol*, *la*, oppure *la*, *sol*, *fà*, *mi*, *re*, *do*, *si*, *la*, non segna effettivamente, che il purissimo sesto caso della declinazione di *do* maggiore.

III.° Qualora tutta la serie proceda per tono o semitono maggiore, il *modo* è maggiore, ed il genere è diatonico, come le tante volte abbiamo veduto, dunque, per cambiar genere, deve esistere anche diversità dispositiva d' intervalli. Ora, nel modo suespresso, abbiamo osservato che questa diversità non esiste. Sia pertanto la sensibile distante dalla tonica il solo mezzo grado, ed otterremo l'accordo della *dominante mi*, *sol diesis*, *si* perfetto maggiore, quello proprio anche del *modo* maggiore. Questa, benchè leggerissima alterazione, porta seco considerevoli conseguenze. Rende *assoluto* o *reale* un *tono*, che dapprima non avea che delle sembianze, perchè era troppo simile e dipendente dal *do* maggiore, di cui non formava che una sola parte; cambia la disposizione del diagramma; ci fornisce ultimamente degl' intervalli cromatici, vale a dire *eccedenti* e *diminuiti*. E di fatti. A chi dobbiamo la *settima* diminuita *sol diesis*, *fa*, e la *seconda* eccedente *fa*, *sol diesis*, se non la si ricava dalla regolare sensibile *sol diesis?..* E non ci somministra ella forse anche la *quinta* eccedente *do*, *sol diesis*, e la *quarta* diminuita *sol diesis*, *do?..* di più; con qual mezzo si ottiene la *sesta* eccedente *fa*, *re diesis* e la *terza* diminuita *re diesis*, *fa?..* questi sono intervalli pure esistenti, e tutto giorno adoperati da qualunque classe di scrittori. Ma se non si ammette la troppo necessaria alterazione della *sensibile*, davvero tutti questi intervalli io non saprei come farli discendere se non che dal cielo.

Ammessa questa unica alterazione, troveremo tosto, primo: giusta la sensibile perchè distante il dovuto mezzo grado dalla tonica; secondo, verificate le impronte caratteristiche, che lo diversificano dal maggiore; terzo: troveremo da ultimo, anche la diversità di genere, esistente fra il *fa* ed il *sol diesis* alterato appunto di un

semitono cromatico (1). Ora si declini la serie eufonica, di *la* minore, la di cui tonica è dedotta dal *do* suo corrispondente maggiore.

Caso *primo*: *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol diesis*, *la*. Le distanze sono dal *la* al *si* un grado, dal *si* al *do* mezzo grado, dal *do* al *re* un grado, dal *re* al *mi* un grado, dal *mi* al *fa* mezzo grado, dal *fa* al *sol diesis* un grado e mezzo, dal *sol diesis* al *la* mezzo grado. (Fig. V, N. 1).

Caso *secondo. Si* $\frac{1}{2}$ *do* 1 *re* 1 *mi* $\frac{1}{2}$ *fa* 1 $\frac{1}{2}$ *sol diesis* $\frac{1}{2}$ *la* 1 *si.* (N. 2).

Caso *terzo. Do* 1 *re* 1 *mi* $\frac{1}{2}$ *fa* 1 $\frac{1}{2}$ *sol diesis* $\frac{1}{2}$ *la* 1 *si* $\frac{1}{2}$ *do.* (N. 3).

Caso *quarto. Re* 1 *mi* $\frac{1}{2}$ *fa* 1 $\frac{1}{2}$ *sol diesis* $\frac{1}{2}$ *la* 1 *si* $\frac{1}{2}$ *do* 1 *re.* (N 4).

Caso *quinto. Mi* $\frac{1}{2}$ *fa* 1 $\frac{1}{2}$ *sol diesis* $\frac{1}{2}$ *la* 1 *si* $\frac{1}{2}$ *do* 1 *re* 1 *mi.* (N 5).

Caso *sesto. Fa* 1 $\frac{1}{2}$ *sol diesis* $\frac{1}{2}$ *la* 1 *si* $\frac{1}{2}$ *do* 1 *re* 1 *mi* $\frac{1}{2}$ *fa.* (N 6).

Caso *settimo. Sol diesis* $\frac{1}{2}$ *la* 1 *si* $\frac{1}{2}$ *do* 1 *re* 1 *mi* $\frac{1}{2}$ *fa* 1 $\frac{1}{2}$ *sol diesis.* (N. 7).

La troppa distanza esistente nella vera forma del modo minore fra il sesto suono *fa* ed il settimo *sol diesis* di una seconda *eccedente*, cioè di un grado e mezzo, è stata mai sempre il delirio di tutti li teorici, mentre tutti li pratici con animo tranquillo la usarono, ed usano tuttora forse più del bisognevole. Io so rispettare l'opinione altrui, ma se questi signori teorici, con loro buona pace, volessero o sapessero distinguere la differenza che passa da *forma naturale*, a *momentanea modificazione*, forse non

(1) Il tetracordo cromatico consta di due semitoni maggiori e di un triemitono. Dal *mi* al *fa*, e dal *sol diesis* al *la* esistono i due semitoni maggiori, così dal *fa* al *sol diesis* la distanza è di un triemitono, che appunto corrisponde ad una seconda eccedente, e non già ad una terza minore, poichè in tal caso sarebbe un semiditono, e non mai un triemitono.

cadrebbero in tante contraddizioni ed erronee conseguenze. Tanto l'alterazione del sesto suono *fa* in *fa diesis* per ripiego, quanto la distruzione del *sol diesis* in *sol bemolle* non possono essere che accidentali se il tono è *reale* od assoluto, e diventano legali se il tono è *suppositivo* o *relativo*. Lo che sarà distesamente dimostrato, quando tratterò il capitolo degli attributi, ove mostrerò qual diversità passi dall' aggettivo semplice, allo stesso preso sostantivamente. Per ora proseguiamo le nostre declinazioni in base della proposta serie eufonica, perchè unica da adottarsi nel tono *assoluto*.

La serie diafonica segue lo stesso ordine della declinazione duale del *modo* maggiore. (V. Fig. VI, N. 1, 2, 3, 4).

Anche la serie armonica segue, in tutti due i modi, lo stesso ordine del *modo* maggiore. (Tav. IV, Fig. I, N. 1, 2, 3). Se non che troveremo molto aspro l' accoppiamento del terzo suono *mi*, *sol diesis*, *do*, tanto ascendendo, quanto discendendo, quindi converrà possibilmente evitare quello scontro, o almeno raddolcirlo col *sol bequadro* (1), intendendo sempre, che ciò sia accidentale, e non a rigor di legge.

(1) Nella indicata maniera agiva segnatamente il Bellini con un esempio ben più marcato e distinto, dando agli accompagnamenti l' accordo maggiore di dominante col *sol diesis* nell'atto che la parte melodica segnava con eccellente effetto il *sol bequadro* (Tav. IV, Fig. II). Quasi tutti li teorici lo criticarono, e tutti li pratici lo imitarono. E ben a ragione, poichè la parte armonica, in questo caso, sostiene il doveroso officio di usar della sensibile qual dev' essere, cioè vicina alla tonica, mezzo grado, e la parte melodica tempera quella distanza esistente nell' estremità dei suoni più acuti, per cui rimarrebbe troppo scoperta ed urtante la detta distanza.

CAPITOLO SETTIMO

DEGLI ATTRIBUTI INDICATIVI O DETERMINATIVI.

La estesa teoria degli *attributi*, a' quali vien dato comunemente il nome di *aggettivi* o *aggiuntivi*, dividesi generalmente in due classi, cioè in *indicativi* o *determinativi*, ed in *qualificativi*. Appartiene all'*indicativo* quella musicale espressione qualunque, che nella sua brevità, offra una idea, o frazione tonale. Ciò è quanto dire, che un breve giro melodico od armonico, od anche un solo accordo, somministri un giusto frammento di tono, atto a poter indicare il tono stesso. Se questo frammento s'accoppia alla tonica od al suo accordo, unisce tosto le due idee costituenti la percezione musicale, e stabilisce cioè, il sostantivo in maniera condizionatamente determinata, per cui dicesi anche *determinativo:* che se questa breve espressione s'aggira intorno alla tonica soltanto, o ne segna spiegatamente uno dei casi della declinazione, in allora assume l'officio dell'*articolo* o *segnacaso*. La qual cosa può benissimo aver luogo nella stessa guisa, che di qualunque lingua articolata, vedesi detto aggettivo assumere il carico di pronome, di articolo, di nome numerale, ecc. Per ultimo, può detta espressione musicale apparire tale da farci riconoscere un tono, o *modo*, i di cui caratteri non siano pienamente proprj nè dell'assoluto maggiore, nè dell'assoluto minore. Nel qual caso egli è soltanto un *modo* provvisorio partecipante e dei caratteri proprj, e di quelli dell'assoluto da cui dipende, e di cui deve in qualche guisa seguirne il tipo. Tale tono, o *modo*, (sia pur egli minore od anche maggiore) dicesi mai sempre relativo, o suppositivo, e veste le sembianze dell'aggettivo preso sostantivamente.

Appartiene all'attributo *qualificativo*; l'*indicazione* del tono per natura di diesis o di bemolle; la *posizione* dei suoni in centro grave od acuto; la *maniera* balzante o tranquilla della melodia; il *carattere* delle voci o suoni dei varj strumenti; l'*indicazione* dei tempi; la *qualità* dei movimenti come adagio, allegro, andante, ecc., e l'*accentuazione*. Questa classe di attributi, o aggettivi *qualificativi* è quella che può egualmente associarsi tanto alla semplice indicazione o declinazione del tono rappresentante il nome, quanto allo sviluppo copulativo rappresentante il verbo, giacchè null'altro offre che la semplicissima idea di *qualità* comunquemente associabile. Prima d'innoltrarsi peraltro nello svolgimento di qualsiasi proseguente teoria, converrà premettere a semplice preparazione una giusta e chiara conoscenza e della *bisonanza* e dell'*accordo*. E giacchè d'ora in avanti dovremo bene spesso trattare di questi due accoppiamenti, così converrà presentare una tabella generale sì di tutte le *bisonanze*, come di tutti gli *accordi*.

§ 1.

DELL'ACCOPPIAMENTO SEMPLICE O BISONANZA.

Ogni qualvolta vengano adoperati contemporaneamente due diversi suoni ne segue fra loro l'immediato rapporto di convenienza, o meno. Tre sono le condizioni di qualsivoglia accoppiamento semplice, che io credo di poter francamente chiamare *bisonanza*, null'altro esprimendo questo termine, se non se *la simultanea unione di due soli suoni*, qualunque esser possa la relazione che fra di essi esiste. Le tre condizioni di una *bisonanza* adunque consistono, primo nel *nome*, giusta l'ordine della serie alfabetica; secondo nella *qualità* dell' inter-

vallo; terzo nella *convenienza* o *discrepanza*, che dalla loro unione possa risultare. Il *nome* è invariabile; così fra *do* e *re* il *nome* sarà di *seconda*; fra *do* e *mi* sarà di *terza*; fra *do* e *fa* sarà di *quarta*, e così d'ogni altro *nome* a seconda della serie progressiva. La *qualità* dell' intervallo può essere di due specie *diatonico* cioè, e *cromatico*. Qualunque intervallo diatonico si desume dal *modo* maggiore, e qualunque intervallo cromatico è naturalmente proprio soltanto del *modo* minore. In quanto alla *convenienza* finalmente io trovo dover dividere le *bisonanze* in tre diverse categorie. Appartengono alla prima categoria le *consonanze perfette* (1); alla seconda,

(1) Il principio da cui io parto per determinar queste tre categorie, non è desunto dalla possibilità od impossibilità di variar la cifra algebrica nelle ragioni semplici, o composte, ma bensì dalla concordanza naturale esistente fra i due suoni dati. La *terza* e *sesta*, secondo il fenomeno naturale dei primi sei termini della serie armonica sono forse le migliori consonanze perfette che abbiamo, perchè appunto tanto se sono maggiori, quanto se sono minori, concordano egualmente bene; anzi questa loro suscettibilità, è quella che le rende in ogni modo gradevoli. Se questa prerogativa le rende imperfette, allora io non saprei ove rinvenire la perfezione. Certo è che desse godono di tutti i privilegi assegnati alla consonanza perfetta, cioè perfetta libertà di produzione, e di progressione. Dirò di più, che ad esse esclusivamente viene accordata quella libertà di uso per moto retto (come abbiamo veduto) che a nessun'altra consonanza viene con tanta pienezza concessa. Ma volendo anche appigliarsi alla teoria delle ragioni semplici non istà forse la *quinta perfetta* come $\frac{1}{3}$ ad $\frac{1}{2}$ cioè in ragione di $\frac{3}{2}$? non istà la *quarta perfetta* come $\frac{1}{4}$ ad $\frac{1}{3} = \frac{4}{3}$? così sta la *sesta* maggiore $\frac{5}{3}$; la *terza* maggiore $\frac{5}{4}$; la *sesta* minore $\frac{8}{5}$; e così finalmente la *terza* minore $\frac{6}{5}$. Dunque anche da questo lato sono in origine, consonanze perfette, quanto esser lo possano la *quinta* e *quarta* giusta. Taluno dice, essere queste soltanto perfette, perchè variandole decadono, e la *terza* e *sesta*, che possono essere tanto maggiori, quanto minori sono imperfette, perchè variabili. Dunque, se ad onta del variare si mantengono consonanti, è per esse una macchia che le rende imperfette?.....

le *consonanze imperfette*, o *semidissonanze*; ed alla terza, le *dissonanze*.

Dalle tre indicate categorie rimangono esclusi i due accoppiamenti semplici *unisono* ed *ottava*. L'*unisono* è imperfettissimo e discordantissimo, se manca di una giusta accordatura, ed in questo caso nemmeno esiste; che se v'ha giusta e perfetta accordatura, non ha più nè *nome*, nè *intervallo*, dunque tutto si riduce ad un solo suono più intensivo e nulla più. Ciò risulta dalla stessa denominazione. Così pure l'*equisono*, detta *ottava giusta*, non può partecipare d'alcuna delle tre indicate categorie, perchè devesi calcolare piuttosto, come unica perfettissima consonanza, vero principio e fine di qualunque intervallo in essa contenuto, se è semplice, o rispetto ad essa considerato, se è composto. La perfezione dell'*ottava giusta* è tale, che la fece considerare quale sovrana di tutte le *bisonanze*, in qualunque epoca, e presso qualunque nazione (1). Ciascun sistema, incominciando dall'antico equabile dei Greci, e terminando col così detto Pittagorico, o dimostrativo moderno, fu mai sempre uniforme, e nella sua opinione, e nel suo giudizio rispetto a detto accoppiamento. Perciò, anche relativamente all'*equisono*, nulla v'è di che aggiungere.

I. Incominciando adunque dalla *bisonanza consonante perfetta*, altrimenti detta *consonanza perfetta*, dirò che *sei* sono le consonanze perfette, tre delle quali diconsi *primarie* o *principali*, e tre *secondarie* o *subordinate*. Siccome poi questi *sei intervalli* sono di natura diatonica, così li chiameremo intervalli diatonici, quantunque vengano adoperati anche nel genere cromatico. Così è, poichè il genere diatonico, di natura sua armonico, som-

(1) I Greci la chiamavano *diapason* (per omnia), appunto perchè ella tutto abbraccia, ad essa tutto si rivolge, e in essa tutto ha fine.

ministra in maniera diretta i suoi accoppiamenti anche al genere cromatico, laddove questo non somministra li accoppiamenti proprj al genere diatonico, che in maniera indiretta od artificiale. Il che si potrà vedere nella teoria degli artificj armonici, riserbata alla rettorica della musica esclusivamente. Queste sei consonanze perfette io le rinvengo spiegatissime nell' analisi dell' accordo perfetto maggiore dalla natura somministrato, nel fenomeno delle risonanze così.

1. La *quinta maggiore* è *consonanza perfetta primaria* perchè esistente nel citato fenomeno fra $\frac{1}{2}$ ed $\frac{1}{3}$ della serie armonica come *do*, *sol* (Tav. IV, Fig. III, N. 1). Ecco espresse in detta bisonanza, le tre richieste condizioni. Vediamoli a norma di tutti li posteriori accoppiamenti, che, mano mano andremo analizzando. La prima condizione adunque consiste nell'avere il *nome* di *quinta*, perchè appunto vi percorre una progressione di cinque lettere incominciando dalla più grave *do* fino alla più acuta *sol* come *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*. La seconda condizione consiste nella *qualità* di *maggiore*, perchè queste due lettere *do sol* stanno alla distanza di tre gradi e mezzo. La terza condizione consiste nel *conveniente* rapporto dei due suoni, che la formano per cui dessa è annoverata fra le consonanze perfette spettanti alla prima categoria. Aggiungasi, che ammessa l'ottava giusta qual principio, e fine generale, ne segue, che qualunque sua divisione somministra costantemente due intervalli, dei quali il più grave è primario, ed il residuante è secondario. Da ciò ne viene, che l'*ottava giusta do* $\frac{1}{2}$ e *do* $\frac{1}{4}$, resta nella serie armonica (secondo il fenomeno) divisa dalla *quinta* maggiore *do* $\frac{1}{2}$ e *sol* $\frac{1}{3}$, e quindi rimane la *quarta* minore *sol* $\frac{1}{3}$ e *do* $\frac{1}{4}$ quale residuo a compimento dell' *ottava* data. Per questo oggetto adunque devesi aggiungere la specifica proprietà di essere la *quinta maggiore* consonanza perfetta *primaria*.

2. La *quarta minore* è consonanza perfetta *secondaria*, perchè residuante a compimento dell'*ottava*. Ella è espressa dal *sol* $\frac{1}{3}$, *do* $\frac{1}{4}$ come risulta dalla serie del citato fenomeno. Dicesi *minore*, perchè marca la distanza di due gradi e mezzo. (N. 2).

3. La *terza maggiore* è consonanza perfetta *primaria*, perchè risiede nel centro più grave dell' ottava *do* $\frac{1}{4}$ e *do* $\frac{1}{8}$ divisa dal *mi* $\frac{1}{5}$. Dicesi *maggiore* , perchè marca la distanza di due gradi. (N. 3).

4. La *sesta minore* è consonanza perfetta *secondaria*, perchè risulta dal residuo *mi* $\frac{1}{5}$ *do* $\frac{1}{8}$, a compimento dell' indicata ottava *do* $\frac{1}{4}$ e *do* $\frac{1}{8}$. Dicesi *minore*, perchè marca la distanza complessiva (1) di quattro gradi, cioè tre gradi, e due mezzi gradi. (N. 4).

5. La *sesta maggiore sol* $\frac{1}{3}$, *mi* $\frac{1}{5}$ è consonanza perfetta *primaria*, perchè esistente nel centro più grave dell'ottava *sol* $\frac{1}{3}$ e *sol* $\frac{1}{6}$ divisa dal *mi* $\frac{1}{5}$. Dicesi *maggiore*, perchè marca la distanza di quattro gradi e mezzo. (N. 5).

6. La *terza minore mi* $\frac{1}{5}$ e *sol* $\frac{1}{6}$ è consonanza perfetta *secondaria*, perchè risultante dal residuo *mi sol*, a compimento dell' ottava *sol* $\frac{1}{3}$, *sol* $\frac{1}{6}$. Dicesi *minore*, perchè marca la distanza di un grado e mezzo. Queste sei, e nulla più, sono le vere consonanze perfette, perchè dedotte dall' enunciato fenomeno , delle quali, le tre maggiori sono *primarie*, e le tre minori sono *secondarie*. (N. 6).

II. Passando ora a determinare la seconda categoria , debbo confessare, che v' ha molta discrepanza d'opinioni su tale rapporto. Ciò nulla meno, siccome ognuno basa

(1) Dissi *complessiva* per brevità di parole. Il qual modo di esprimermi sarà da me adottato anche in seguito per la stessa ragione, calcolando sempre sommariamente due mezzi gradi, eguali approssimativamente ad un solo grado intiero.

le ragioni sue, a seconda di quel principio che adotta, così a me pure sarà lecito osservare, che nessun teorico, finora si è occupato a riconoscere quella via di mezzo che inevitabilmente si frappone fra la *consonanza* e la *dissonanza*. Ognuno passa di balzo a stabilire dissonante quell' accoppiamento, che non trova perfettamente convenire. Io, all'opposito ritengo esistere fra i due estremi dati una categoria mezzana, la quale debba da un lato mancare di alcun grado di perfezione per cui non possa partecipare della pura *consonanza*, ma che altresì possegga dall' altro lato qualche prerogativa, atta a non volerla severamente stabilire nè manco assoluta *dissonanza*. Il fatto ce lo prova, allorchè alcuni *accoppiamenti* sono usati con piena libertà, vale a dire svincolati e da *preparazione* e da *risoluzione*; alcuni altri sono liberi in quanto a *preparazione*, ma abbisognano di una condizionata *risoluzione*; e certi altri finalmente sono obbligati e a *preparazione* e a *risoluzione*. Se questa maniera di usare delle diverse bisonanze adoperata da tutti i più classici scrittori distingue praticamente l' addotta triplice gradazione, a me pure non si vorrà negare di seguirla teoricamente. E molto più di buon grado lo faccio, poichè la trovo giustissima. Di fatti. Chi mai accostumò di obbligare a preparazione l'accordo di *settima dominante?*... nessuno mai. Analizziamolo, e troveremo contenuti in esso altri quattro accoppiamenti diatonici, che non essendo perfettamente *consonanti*, non possiamo nemmeno stabilirli *dissonanti*. Ommettendo l' analisi di tutte le conosciute consonanze perfette che in esso accordo esistono, solo osserveremo la *settima* minore *sol-fa*, la *seconda* maggiore *fa-sol*, la *quinta* minore *si-fa*, e la *quarta* maggiore *fa-si*.

1. Per parlare adunque della *settima* minore *sol-fa*, dirò che tali sono le prerogative di questa bisonanza, che

malgrado il nome di *settima* pure viene da molti francamente e giustamente denominata *consonante* (1). E per verità, sembra essere questa *settima* il giusto anello di concatenazione fra le consonanze e le dissonanze, e può valutarsi a buon dritto quale veicolo che conduce a determinare il nome del *tono* o *modo*. Certo che non potendo alcun accordo semplice (ad eccezione dell' unico *eccedente*, proprio esclusivamente della mediante del *modo* minore) bastare per istabilire il nome del *modo*, non puossi ciò ottenere altrimenti, senza l' aggiunta di un quarto suono. Mi spiego meglio. I due accordi semplici della dominante cioè, e della sottodominante, rendonsi necessarj per indicare il *tono*; nè puossi certamente stabilire un tono senza la scala intera, almeno di uno dei casi ancorchè obliquo, o senza il concorso di questi due mezzi coi rispettivi loro accordi. Una sola è la maniera di ravvisar il nome del tono senza di essi, e consiste nel concentrarli in uno di modo che s' abbia l' accordo principale della dominante, cui siavi aggiunta, a guisa di suono subordinato la sottodominante. A questa unione di quattro suoni diversi dicesi in generale *accordo composto di settima dominante*, oppure *accordo producente* poi-

(1) Ella è ben ridicola cosa il riconoscere consonante la *settima* producente, perchè esiste fra la dominante *sol*, e la sottodominante *fa*; e poi voler *dissonante* l'altra *settima* minore per esempio *re-do*, perchè esiste fra la sopra-tonica, e l' equisono della tonica, cioè perchè non è più producente. Ma chi così pretende, ignora forse che l' intervallo è lo stesso? ignora forse che è impossibile che una cosa *sia* e *non sia nello stesso tempo?* può bensì assumere l' aspetto di dissonanza, a seconda delle combinazioni armoniche diverse, ma cambiar effettivamente natura è impossibile. Dissi che l' intervallo è lo stesso e lo provo. Nella serie *di calcolo* il *re* $= \frac{8}{9}$, *sol* $= \frac{2}{3}$, il *do* $= \frac{1}{2}$, ed il *fa* $= \frac{3}{5}$. Ora $\frac{8}{9} \times \frac{9}{16} = \frac{72}{144} = \frac{1}{2}$, e $\frac{2}{3} \times \frac{9}{16} = \frac{18}{48} = \frac{3}{8}$.

chè egli produce la immediata conoscenza del tono su cui naturalmente si risolve. Dato perciò il *modo* di *do*, basterà (secondo l' indicata osservazione) accoppiare al-l'accordo della *dominante sol*, il primo equisono acuto della sottodominante *fa*, e da tale riunione si potrà stabilire immediatamente, essere il tono, o *modo*, non altrimenti, che di *do*, come abbiamo proposto. (Fig. IV, N. 1). Che questa bisonanza venga nella sua *produzione* usata comunemente con tutte le libertà concesse alle sole consonanze, ce lo dimostrano col fatto tutti i più cauti scrittori, la di cui autorità basterebbe sola a farci valevole scudo per annoverarla nella stabilita categoria; pure anche la ragione riconosce in essa l' unico mezzo definitivo tosto che ci poniamo a riflettere non esser dessa altrimenti che un concentramento dei due mezzi, da' quali tutto dipende qualunque sistema armonico, ancorchè valutar se lo voglia secondo i rimotissimi tempi dell'antico sistema equabile dei greci, giusta le investigazioni del dotto Requeno. Nè parmi perciò stesso male applicato quel detto proverbiale di denominare *solfa*, allorchè si voglia accennare che si favella di musica; nè tampoco l' usatissimo termine *solfeggio* parlando segnatamente dell' esercizio pratico variato sopra un dato diagramma o *modo*. Conceduto pertanto, che la *settima* minore possa appartenere alla categoria delle consonanze imperfette, converrà ciò nulla meno usarla con maggiori riguardi delle perfette, quindi se è libera nel prodursi, non lo è del tutto nel progredire, ove converrà che cammini in maniera condizionata e risolvente. Dicesi *minore*, perchè marca la distanza complessiva di cinque gradi.

2. La *seconda* maggiore risulta del complemento della settima minore all'ottava giusta, come *fa-sol*. Dicesi seconda *maggiore* perchè marca la distanza di un grado. Ella soggiace alle stesse leggi della settima minore, cioè

libera da *preparazione*, ma ancor più astretta di quella a *risoluzione*. (N. 2).

3. La *quinta* minore *si-fa*, risulta dalla decomposizione del suindicato accordo fra la sensibile *si* e la producente *fa*. Essa offre l'accordo sensibile *si-re-fa*. Dicesi quinta *minore*, perchè marca la complessiva distanza di tre gradi, ed è soggetta alle stesse leggi delle due precedenti bisonanze, cioè libera da *preparazione*, ma vincolata a *risoluzione* (N. 3).

4. La *quarta* maggiore finalmente *fa-si*, risulta dal compimento all' ottava di *si*. Questo è quel predicatissimo *tritono* (intervallo di tre toni) tanto proibito nel numero duale, e segnatamente nella parte individuale, per la qualità del salto ardito e difficile da eseguirsi. Ma se tutti li teorici hanno proibita la quarta maggiore per le loro ragioni di calcolo, all'opposito tutti li pratici scrittori, e segnatamente i moderni, lo usarono, e la usano attualmente colla massima franchezza e disinvoltura. Chi abbia ragione rimane a decidersi, nè io vorrei certamente arrogarmi l' autorità di giudicare una guerra così ostinata da ambe le parti. Dirò solo, che ammessa qual *consonanza*, è tuttavolta nel novero delle imperfette, e fra queste l' ultima; dirò che l' intervallo è arditissimo, e che perciò, qualora se lo voglia usare (perchè escluderlo è impossibile, tosto che si vede la natura a farsi strada in questo modo col mezzo de' figli suoi, vo' dire degli scrittori più riputati) almeno ciò segua con grandi riguardi, e colla minor frequenza possibile (N. 4). Anche questi quattro accoppiamenti sono d' origine diatonica.

III.° Gli ultimi accoppiamenti assolutamente dissonanti, e che appartengono soltanto alla terza categoria sono la *settima maggiore*, e la *seconda minore*.

1. La *settima* maggiore *do-si*, marca la distanza complessiva di cinque gradi e mezzo. Essa esiste negli estremi

del diagramma, e la troppa distanza dalla tonica da cui deriva, sembra essere la principal cagione di tanta sconvenienza. Aggiungasi, che oltre alla settima minore (la quale, come a suo luogo vedremo, essa pure riesce mutabile a seconda dei rapporti diversi che la legano), qualunque più lata distanza rimane assolutamente fuori d'accordo. Essendo dissonante pertanto la settima maggiore, ne viene di conseguenza ch'ella dev' essere, e *preparata* e *risolta.* Qualunque *dissonanza* la quale non può esistere che a modo d' incidenza, o come semplice particella congiuntiva incidente, riesce conseguentemente priva di qualunque libertà, e perciò resta obbligata a leggi fisse, tanto nella sua produzione, quanto nel suo progresso (N. 5).

2. La *seconda minore si-do*, risulta dal compimento all' ottava *do.* Essa marca la distanza di mezzo grado, soltanto. Se i due estremi del diagramma davano nella settima maggiore un disgustoso fremito, per le addotte ragioni, tanto più questo fremito riesce maggiormente aspro, allorchè i due suoni dati siano posti ad un così vicino contatto: anzi da essa *seconda si-do* io deduco tutta la teoria delle *dissonanze*, come vedremo al capitolo XII. - Come accoppiamento dissonante anche la *seconda minore*, (la quale altrimenti non può essere in fatto, come si vedrà, che, o *settima* maggiore o *nona* minore, sotto le sembianze di *seconda*) è soggetta alle stesse leggi della *settima* maggiore suindicata cioè *preparazione* e *risoluzione.* (N. 6). Anche questi due accoppiamenti appartengono alla prima *specie*, perchè di loro natura *diatonici.* Concludiamo, essere dodici l' intervalli diatonici, dei quali, sei appartengono alla *prima* categoria, quattro alla *seconda*, e due alla *terza.* È bello l' osservare, che in detta tabella nessun intervallo può essere confuso con l'altro ad eccezione della sola quinta

minore colla quarta maggiore, ove esiste nelle due masse diametralmente opposte, il punto d'intersecazione. (Fig.V). Che se bene vogliamo considerare la suddivisione di questi due intervalli troviamo nella *quarta fa-si* il giusto *tritono* ossia progressione di tre gradi interi successivi, mentre nella *quinta si-fa*, abbiamo due gradi nel mezzo, e due mezzi gradi nelle estremità, e perciò i due semitoni maggiori in ragione di $\frac{16}{15}$ per ciascuno oltrepassano la ragione del tono maggiore $\frac{9}{8}$ della differenza in ragione di $\frac{2048}{2025}$. Differenza minima, che in ogni modo praticamente è incalcolata.

Appartengono alla seconda specie li accoppiamenti *eccedenti* e *diminuiti*. Qualunque intervallo *cromatico*, a ben considerarlo, offre sempre un aspetto fittizio, laddove l' intervallo *diatonico*, ben considerato però in astratto, presenta invece costantemente un aspetto reale. Ella è cosa evidente che qualunque intervallo il quale manchi, o cresca della diatonica misura, cade nell'intervallo contiguo il quale ha *nome* diverso, e di cui segna una eguale distanza. Così la *seconda eccedente* va a marcare la distanza propria della *terza minore*, nè altra diversità di distanza esiste, fuori di quella che passa fra un grado e mezzo, e tre mezzi gradi. Alla seconda eccedente dicevasi *triemitono*, ed alla terza minore dicevasi *semiditono*. Nel calcolo le due ragioni diversificano, ma nella pratica siamo costretti a considerarle eguali, atteso il temperamento di accordatura da noi avvertito fino dapprincipio. Dunque la mutazione si riduce al nome soltanto. Diversità per altro considerabile, allorchè formano parte di accordo, mentre, come ben presto vedremo, sono differenze decisive, ed atte a svisar di presenza quell' accordo cui appartengono; che se dall' orecchio sentite parzialmente, riescono della stessa tempra, cioè consonanti perfette tanto la seconda eccedente,

quanto la terza minore, ciò nulla meno nei loro rapporti sono totalmente diverse. Questa è consonanza perfetta, e quella è la vera dissonanza di *settima maggiore*, sotto il simulato aspetto di seconda. L' enunciata incontrastabile verità risulterà più chiara, quando la spiegheremo nella teoria delle dissonanze (V. cap. XII).

Sei e non più sono le bisonanze *cromatiche*; tre di queste restano *eccedenti*, e sono la *seconda*, la *quinta* e la *sesta*, le altre tre risultano *diminuite*, e sono, la *settima*, la *quarta* e la *terza*. Le prime, *seconda* e *quinta eccedenti*, e la *settima* e *quarta diminuite*, sono inerenti al *modo* minore, perciò *assolute*. La *sesta eccedente*, e la *terza diminuita* sono semplicemente accidentali, nè queste possono essere sviluppate che nella teoria delle preposizioni (V. cap. XIII).

1. La *seconda eccedente* esiste fra il *sesto* e *settimo* suono, giusta la forma regolare del *modo* minore, come *fa* e *sol diesis*. Dicesi *eccedente*, perchè oltrepassa la misura della seconda maggiore, e la sua distanza è di un grado e mezzo complessivo (Fig. VI, N. 1).

2. La *settima diminuita* forma il complemento all'ottava di *fa*. Essendo un rivolto della seconda eccedente, esiste fra il settimo suono in centro grave, ed il sesto in centro acuto, come *sol-diesis-fa*. Dicesi *diminuita*, perchè è più ristretta della minore, e la sua distanza complessiva è di quattro gradi e mezzo (N. 2).

3. La *quinta eccedente*, esiste fra il terzo ed il settimo suono come *do-sol diesis*, per la stessa ragione di forma del *modo* di *la minore*. Dicesi *eccedente*, perchè oltrepassa la distanza della quinta maggiore, essendo di complessivi gradi quattro. (N. 3).

4. La *quarta diminuita sol diesis-do*, è un rivolto della quinta eccedente, a complemento dell' ottava di *do*. Dicesi *diminuita*, perchè marca la distanza complessiva di

due gradi, quindi risulta più ristretta della quarta minore. (N 4).

5. La *sesta eccedente fa-re diesis*, risulta dall'accoppiamento del *sesto* suono *fa* col *quarto* alterato *re diesis*, e considerato sotto l'aspetto di un'apparente sensibile di *mi*, che in vece di essere vera *tonica*, altro non è che una semplice *dominante* del primitivo *La* minore. Ciò si vedrà, come dissi a suo luogo. Per ora basti sapere che anche questo intervallo, come il seguente, esiste e viene di frequente adoperato. Dicesi *eccedente*, perchè oltrepassa la distanza della sesta maggiore, contenendo la misura di complessivi cinque gradi (N. 5).

6. La *terza diminuita re diesis-fa*, consiste nel rivolto della *sesta* suddetta a compimento dell' ottava di *fa*. Dicesi *diminuita*, perchè la sua distanza essendo complessivamente di un solo grado, riesce più concentrata della minore (N. 6). Se qualunque *bisonanza diatonica* può essere indistintamente e maggiore e minore, nessuna *bisonanza cromatica* può essere egualmente eccedente e diminuita. Quelli accoppiamenti che hanno la *qualità* di eccedenti, non possono aver quella di diminuiti e viceversa, malgrado si voglia da taluno ammettere qualche accoppiamento corredato di tutte quattro le descritte *qualità*. In tal caso, non esiste vero intervallo di quella data condizione o qualità, ma bensì uno speculativo gioco di segnatura, a maggior comodo dello scrittore, od a facilitazione dell' esecutore, e nulla più. Questa è una teoria la quale non può far parte che della ortografia musicale, ma che ciò nulla meno ad altro momento ne daremo una chiara cognizione. Ecco quanto dir si poteva intorno alla tabella generale di tutte le *bisonanze diatoniche* e *cromatiche*.

§ 2.

DELL' ACCORDO.

Oggetto di prima rilevanza per tutti li teorici, fu mai sempre la classificazione degli accordi. Ognuno si occupò col massimo studio di precisare la loro forma, il loro numero, la loro proprietà, qualità e condizione, ma ad onta di tutto questo, conviene confessare che siamo molto lungi dalla *meta dovuta.* Tanto è vero, che moltissimi, anche i più eruditi, chiamano *arcipelago armonico*, tutto ciò che concerne alla scienza degli accordi. Questa maniera di dire prova bastantemente, quanto ognuno consideri essere questo mare musicale seminato di pericolosi scogli. Ad ogni istante vedesi, in certa guisa, sbucciare una nuova combinazione armonica dalla natura suggerita e dettata alla fantasia di qualche scrittore di genio. Ma che?... ella non è per anco avvertita dai teorici, nè anteriori, nè contemporanei, quindi in sulle prime, da essi condannata perchè ignota, poscia intesa, approvata, perciò indicata. La strada riescirà ben lunga, se vorremo che la sola natura col mezzo di vari genj abbia a compiere la tabella degli accordi e dimostrativamente classificarla. A pochissimi accordi fu assegnato un nome proprio, e li altri tutti rimasero innominati. Qualche officio proprio soltanto di accordi conosciutissimi, fu preso in disamina, ma una generale analisi nessuno la fece, e nè manco alcuno la tentò. Ecco ciò che costituisce, a mio avviso, tanta povertà e confusione.

Io ritengo adunque che ogni accordo debba avere un nome proprio, e che questo nome gli debba regolarmente convenire, o dalla sua forma, o dalla sua azione, o da qualche distinto intervallo, o da qualunque altra parti-

colare circostanza, la quale pure sia atta a somministrargli un'aggiustata denominazione. Io ritengo inoltre, che debba esistere una generale classificazione di tutti li accordi ammissibili. Ritengo finalmente che di ogni accordo si debba conoscere la sua vera forma se reale o accidentale, se diatonico o cromatico, se semplice o composto, se perfetto od imperfetto, sotto quanti aspetti possa presentarsi, e come debba conseguentemente procedere. Ecco ciò che vuolsi dalla teoretica scuola su tale rapporto. Lungi dal presumere di aver côlto nel segno, invito anzi i miei contemporanei ad assistermi nel malagevole intrapreso lavoro. Domando perciò che guidati dal mio stesso spirito, il di cui scopo unico è quello di vantaggiare in ogni modo possibile quest'arte sopra ogni altra bellissima, accettino tutto ciò che troveranno meritevole di approvazione; domando, che dietro maturo esame indichino quelle ragionevoli ammende, che crederanno convenienti; domando da ultimo, che arricchiscano l'attuale teoria di tutto ciò che possa essere per avventura mancante. Presentemente non farò che un ristretto cenno sulla generale nomenclatura e classificazione, riserbandomi di fare un'accurata analisi ogniqualvolta cadrà il momento conveniente, a seconda di quella particolare teoria, di cui li proposti accordi facciano parte.

Dovendo in primo luogo definire che cosa sia *accordo*, dirò secondo il fin qui espresso, non esser egli che un *accoppiamento composto*, alla di cui formazione richieggonsi per lo meno tre suoni originali diversi (1), quindi la unione di tre *accoppiamenti semplici*. Il numero dei suoni originali atti alla formazione di un *accordo* può

(1) Dissi suoni *originali*, perchè le repliche non formano suoni nuovi nell'accordo. Così per esempio *do, sol, mi, do, mi*, ecc., non costituiscono che l' accordo semplice *do, mi, sol*.

essere di tre, di quattro e financo di cinque. Se l'accoppiamento oltrepassa quest'ultimo numero, non può essere valutato che quale massa in cui esista un accordo reale, con aggiuntevi delle dissonanze, o come tali effettivamente, o in vece, come semplici suoni passaggeri. Se l' *accordo* consta di tre soli suoni, dicesi semplice e contiene in sè soltanto tre *bisonanze*. Se i suoni sono quattro dicesi *composto*, perchè concorrono alla sua formazione due *accordi semplici* e sei *bisonanze*. Dicesi finalmente *complessivo* se cinque sono i suoni in esso esistenti poichè consta di due *accordi composti*, di tre *semplici* e di dieci *bisonanze*. La tabella generale degli *accordi* dividesi in due classi, cioè in *accordi reali*, e *accordi accidentali*. Dividonsi parimenti li *accordi* in *diatonici*, e *cromatici*. Per accordi *reali* debbonsi intendere quelli che sono costituiti di soli suoni assolutamente proprj della natura del tono, tanto se egli è maggiore, quanto se è minore; laddove per accordi *accidentali* debbonsi ritenere in vece que' tali accordi, ne' quali uno o più suoni siano alterati dallo stato proprio della natura del tono, cui appartengono (1), e ciò tanto se avviene in aumento, quanto in degrado.

(1) La dissonanza o ritardo, veramente non partecipa dell' accordo, anzi è un suono ad esso estraneo, e potrebbesi calcolare come suono accidentale, ma propriamente parlando il suono accidentale, qualora non sia alterato deve in vece formar parte reale dell' accordo dato. Di ciò ne sia prova, che in qualunque accordo composto accidentale o la settima è consonante e naturale, e le alterazioni appartengono agli altri suoni, o la settima è maggiore cioè dissonante, e si considera come vera dissonanza, cioè come suono estraneo all' accordo, ed in esso soltanto inserito, e perciò non partecipante delle accidentali alterazioni. Da ciò si vegga, che non devesi confondere la dissonanza, col suono puramente accidentale.

CLASSE PRIMA.

§ 3.

DEGLI ACCORDI REALI DIATONICI.

Li accordi reali diatonici sono otto. Dei quali, tre sono *semplici*, quattro sono *composti* ed uno è *complessivo*.

1. L'*accordo perfetto maggiore* è formato di un suono principale, come *do*, cui ve ne siano aggiunti altri due dei quali uno sia alla distanza di tre gradi e mezzo come *do sol*, e l'altro sia alla distanza di due gradi come *do mi*. Ciò è quanto dire, che l'accordo maggiore consiste in una quinta maggiore *do-sol* divisa da due terze, delle quali la più grave sia maggiore come *do-mi*, e la più acuta sia minore come *mi-sol*. Il suo *nome* è desunto dalla forma e dalla qualità della terza rispetto alla base, non che dalla sua classificazione; laddove dalla presente definizione tosto si scorge che l'accordo è *semplice* e *perfetto*. La sua prima forma in fatti mi dà *do-sol* quinta maggiore; *do-mi* terza maggiore, e *mi-sol* terza minore, tutte consonanze perfette. Non basta. Se egli dev' essere perfetto, conviene che lo sia egualmente sotto qualunque aspetto si presenti, quindi rivoltandolo, avremo un nuovo aspetto e la disposizione risulterà di una sesta minore *mi-do*; di una terza minore *mi-sol*; e di una quarta minore *sol-do*, consonanze perfette; facciasi una seconda trasposizione ed avremo *sol-mi* sesta maggiore, *sol-do* quarta minore, e *do-mi* terza maggiore. Dunque sotto qualunque aspetto si presenti, tutte le bisonanze che lo costituiscono sono perfette, dunque l' *accordo* non può essere che *perfetto*. In conseguenza della sua

forma vedesi che è *diatonico*, che è *reale*, e che essendo perfettamente consonante è libero. Questo *accordo maggiore* ha luogo costantemente nel primo, quarto e quinto suono del *modo* maggiore; e nel *modo* minore ha luogo sempre nel quinto, sesto, e talvolta anche nel terzo suono (Tav. IV, Fig. VII, N. 1).

2. L'*accordo perfetto minore* consta di una quinta maggiore *la-mi*, divisa da due terze, delle quali la più grave *la-do* è minore, e la più acuta *do-mi* è maggiore. Anche questa definizione basta per servire a tutte le volute condizioni. Ella mostra il suo *nome* desunto dalla sua forma, e dalla qualità della terza rispetto alla base; mostra che è *reale*, perchè i suoni che lo formano sono proprj della natura del tono, tanto di *do* maggiore, quanto di *la* minore; mostra che è *diatonico*, perchè dedotto in ogni maniera dal *modo* di *do* maggiore, come abbiamo provato nella teoria delle bisonanze; mostra che è *semplice*, perchè è formato di tre soli suoni; mostra che è *perfetto*, perchè sotto qualunque aspetto se lo consideri, non usa che di consonanze perfette, sia in base come abbiamo annunciato, od in primo rivolto colla sesta maggiore *do-la*, colla terza maggiore *do-mi*, e colla quarta minore *mi-la*; od anche in secondo rivolto colla sesta minore *mi-do*, colla quarta minore *mi-la*, e colla terza minore *la-do*, tutte consonanze perfette. Questi soli, sono i due accordi perfetti esistenti, mentre in qualunque altro accordo reale esiste sempre qualche intervallo che lo rende imperfetto. Anche questo accordo è libero, perchè formato di tante consonanze tutte perfette. Egli ha luogo costantemente nel secondo, terzo e sesto suono del *modo* maggiore, e nel primo e quarto del *modo* minore (N. 2).

3. L'*accordo sensibile* è una quinta minore, come *si-fa* divisa egualmente da due terze minori come *si-re*, e

re-fa. Lo chiamo *sensibile*, perchè nel modo maggiore, i due suoni *si* e *fa* si considerano quali note sensibili, cioè il *si* sensibile della tonica *do* su cui naturalmente risolve ascendendo di mezzo grado, ed il *fa* settima producente presso al *sol*, e vera sensibile della mediante *mi*, su cui naturalmente risolve discendendo di mezzo grado, e ciò in quanto al *nome*. L'accordo è *reale*, perchè usa dei suoni proprj della natura del tono, qualunque sia. Egli è *diatonico*, perchè esiste nel settimo suono del *modo* maggiore, checchè ne dicano que' tali, che non vogliono così considerarlo (1). È *semplice*, perchè formato di tre soli suoni. È *imperfetto* perchè esiste la quinta minore *si-fa*, o suo rivolto la quarta maggiore *fa-si*, ambedue consonanze imperfette. Attesa questa imperfezione non è più libero nel suo progredire. Finalmente ha luogo sulla sensibile tanto del *modo* maggiore, quanto del minore, non che sul secondo suono del *modo* minore (N. 3).

4. L'*accordo producente* è il più perfetto fra tutti li accordi composti. Non intendo con ciò di dire ch' egli sia assolutamente perfetto, ma soltanto relativamente alla specie degli accordi composti, i quali dal più al meno sono tutti imperfetti. Di fatti, da esso tragge origine tutta la serie, o catena degli accordi composti; esso pro-

(1) Che questo accordo debba riconoscere la sua provenienza da quello della dominante, ella è cosa indubitata, ma è altresì erronea l'esclusione dell'ammetterlo esistente ancorchè da sè solo. Chi lo riconosce ammissibile isolatamente nel secondo suono del modo minore, non vede che per l'anzidetta ragione non si potrebbe farlo nè manco in questo caso, perchè lo considera (e giustamente) procedente da quello complessivo della *dominante mi, sol diesis, si, re, fa*. Di più. Vedo contraddizione anche nel *modo* maggiore, quando se lo ammette come capo, dirò così, dell' accordo composto di terza specie, come *si, re, fa, la*. Tutto ciò dimostra che si deve riconoscerlo e adottarlo, in qualunque caso si presenti.

duce la istantanea cognizione del tono; esso realmente non ha che un solo aspetto; esso serve tanto alla dominante del *modo* maggiore, quanto a quella del minore; in somma con esso tutto si ottiene di definitivo, e senza di esso nulla resta compito, o se pure qualche cosa si definisce, ciò succede sempre in maniera incompleta o suppositiva. Dalla sua azione viene il *nome* di producente. Appartenendo alla dominante del tono, qualunque sia, è perciò stesso *reale*. Egli è *diatonico*, perchè in origine si trae dal modo maggiore. È *composto*, perchè formato colla unione dei due accordi semplici, quello cioè della dominante, e quello della sensibile, come *sol*, *si*, *re* e *si*, *re*, *fa*. Se è il più perfetto, in quanto a forma ed azione, non lo è del pari, in quanto alle bisonanze in esso contenute, perciò richiede una risoluzione, e questa cade naturalmente (1) sempre sulla tonica, anzi è l'unico accordo composto, che abbia effettivamente un solo aspetto *reale* appartenente alla sola dominante, e che definitivamente risolva sulla tonica da esso stesso già indicata (N. 4).

5. L'*accordo sensibile minore* succede immediatamente al producente, anzi a ben considerare, è di questo una emanazione o provenienza. Il suo nome lo desumo in maniera duplicata, prima per non confonderlo coll' altro dello stesso nome ma semplice, poscia per dinotare che è composto. Dunque dico, come sopra *sensibile*, per la qualità delle note sensibili che concorrono alla sua formazione, e dico *minore*, perchè, oltre all'essere minore la terza, e la quinta, è minore anche la settima. Egli è *reale*, perchè usa dei suoni proprj della natura del tono.

(1) Quando dico *naturalmente*, voglio con ciò dinotare, che potrebbe risolvere altrimenti, ma che in tal caso la risoluzione sarebbe in vece artificiale, quindi impropria della teoria presente.

È *diatonico* perchè nella sua origine appartiene al *modo* maggiore. È inutile aggiungere che è imperfetto , qualora si veda di quali intervalli usi, ed in conseguenza abbisogna di risoluzione. Può egli aver luogo e sulla sensibile del *modo* maggiore, e sul secondo suono del *modo* minore, quindi può avere naturalmente due risoluzioni (N. 5).

6. L' *accordo generico* segue progressivamente la indicata categoria. Nessun accordo composto offre tanti aspetti diversi, quanto questo. Cinque sono i punti diversi su' quali possa basarsi, tre nel *modo* maggiore, e due nel minore, perciò cinque risoluzioni diverse può naturalmente somministrare. Nel *modo* maggiore esiste costantemente sul secondo, terzo e sesto suono, e nel *modo* minore sul quarto e talvolta sul quinto. A seconda dell' aspetto sotto cui si considera, anche la settima, benchè minore, varia rapporto, quindi oltre, all'essere consonanza imperfetta, può presentarsi anche come dissonante, e per tale cagione alcune volte libero da preparazione, ed alcune altre vincolato altresì alla preparazione oltre alla risoluzione, che in ogni modo deve sempre seguirlo. Egli è *composto* di due accordi semplici acuti perfetti; il più grave è minore, ed il più acuto è maggiore. Il concorso di due accordi perfetti, ma in tal modo disposti, cred' io, lo rendono così comune e così omogeneo. Per questa facilità di adattamento, e per quel suo generalizzarsi a tanti casi, ed in tutti i generi, ritengo, non gli sia male appropriato il nome da me stabilito. Egli è *reale*, perchè (meno il quinto caso) usa di suoni *naturali*, che per tali io intendo si valutino sempre quelli proprj della natura del tono, sia maggiore o minore, secondo la sua vera forma. È *diatonico* perchè è originario dal *modo* maggiore (N. 6).

7. L' *accordo maggiore dissonante* è l' ultimo fra li

accordi *composti*, che segua la proposta serie. Il *nome* non può essergli meglio applicato, giacchè vedesi essere composto di un accordo semplice maggiore, con aggiuntavi la dissonanza assoluta di settima maggiore. Vedi, quanta differenza risulta dalla posposizione dei due accordi perfetti, collocando in vece il maggiore nel grave ed il minore nell' acuto!... Questo invertito ordine di disposizione, rende il presente accordo molto aspro, laddove il generico riesce tanto piacevole. Basterà sapere che è dissonante, per istabilirlo imperfettissimo, quindi bisognevole di preparazione e di risoluzione. Egli è però *reale* perchè usa di suoni naturali. È *diatonico*, perchè ricavato dal *modo* maggiore. Esiste sul primo e quarto suono del *modo* maggiore, non che sul sesto del *modo* minore (N. 7).

8. L' *accordo complessivo maggiore* esiste soltanto sulla dominante del *modo* maggiore. Giacchè consta di cinque suoni, così concorrono alla sua formazione tre accordi semplici, quello cioè della dominante, quello della sensibile, e quello della sopratonica, (o *secondo suono*); e due accordi composti cioè quello della dominante, e della sensibile. Il complesso di tutti questi accordi, il tono cui appartiene, e l'estremo intervallo di nona maggiore servono a dargli l' ennunciato *nome*. Se l' accordo producente serve per indicare il tono, e se l'accordo composto della sensibile, serve ad indicare la qualità o genere del tono, questo solo complessivo serve al doppio fine, cioè quello di stabilire il tono, e di stabilirlo maggiore, dunque di genere diatonico. Egli è *reale*, perchè non usa che di suoni naturali. Il concorso di tante consonanze, molte delle quali sono imperfette, rende l' accordo altresì *imperfetto*, quindi bisognevole di risoluzione, la quale altrimenti non può succedere se non che sulla tonica. Egli è un accordo usato rare volte

per la sua troppa complicazione, e perchè in ogni modo è sorgente della dissonanza di nona maggiore, quindi soggetta a molti riguardi e cautele (N. 8).

DEGLI ACCORDI REALI CROMATICI.

Cinque sono li accordi reali cromatici; uno semplice, tre composti, ed uno complessivo. Se li otto descritti accordi erano diatonici, perchè in origine dedotti dal *modo* maggiore, benchè usati anche nel *modo* minore, li cinque presenti sono esclusivamente cromatici, perchè proprj soltanto del *modo* minore.

1. L' *accordo eccedente maggiore*, che tale denominasi atteso l' intervallo di quinta eccedente come *do-sol diesis* divisa da due terze maggiori eguali *do-mi* e *mi-sol diesis*, ha luogo soltanto sul terzo suono del *modo* minore *la*, e perciò è di genere *cromatico*. Questo accordo benchè *semplice*, perchè formato di tre soli suoni, pure è in fatto *dissonante*, null' altro rappresentando il *sol diesis*, che la vera dissonanza assoluta di settima maggiore (già sensibile di *la*) *sotto le simulate sembianze di quinta* (1), quindi è imperfettissimo, ed abbisogna di preparazione non meno, che di risoluzione. Che egli sia poi *reale*, ce ne assicura la forma naturalmente propria del *modo* minore nello stabilire la sensibile costantemente distante solo mezzo grado dalla tonica (N. 9).

2. L' *accordo sensibile diminuito* è un accordo composto, perchè formato colla unione dei due accordi semplici, cioè della sensibile e della sopra tonica. Dicesi sensibile, perchè usa delle due note sensibili *sol diesis* e *re* (ammesso il tono di *la* minore) e dicesi *diminuito* attesa la settima *sol diesis*, *fa*, in cui il *fa* risulta ad ogni

(1) Ciò sarà diffusamente trattato nella teoria delle dissonanze.

modo qual altra nota sensibile di *mi*, come se lo riscontra nell' originario *do* maggiore. Egli appartiene soltanto alla sensibile del modo minore, perciò è *cromatico*. Se la settima minore è consonante, molto più deve esserlo la diminuita, la quale finalmente è simile alla sesta maggiore, consonanza perfetta, per cui anche l' accordo risulta consonante. Per altro la esistenza delle due quinte minori *sol diesis-re* e *si-fa* (o loro rivolti), l' obbligano ad una condizionata risoluzione, la quale cade naturalmente sull' accordo della tonica *la minore*, giacchè questo accordo precisamente è un derivato del producente di *mi* sua dominante. La natura del modo minore lo stabilisce *reale* (N. 10).

3. L'*accordo minore dissonante* appartiene soltanto alla tonica del modo minore, quindi è cromatico. Egli è *composto* dei due accordi semplici della tonica cioè e della mediante. La sua stessa forma gli assegna adeguato il nome. E per verità non puossi altrimenti denominarlo, giacchè non si può considerare in esso che la esistenza di un accordo semplice minore con aggiuntovi la settima maggiore, dissonanza assoluta, nella stessa guisa del *maggiore dissonante* già spiegato (N. 7). Basta l' averlo dimostrato dissonante per ritenerlo imperfetto ed astretto alle solite condizioni, di preparazione e di risoluzione. Egli è *reale*, perchè usa dei suoni proprj della natura del modo minore (N. 11).

4. L' *accordo eccedente dissonante* ha luogo soltanto sul terzo suono del modo minore, perciò è cromatico. Questo accordo è il più imperfetto d' ogni altro, poichè essendo composto dell' accordo eccedente semplice, come *do*, *mi*, *sol diesis*, e del maggiore *mi*, *sol diesis*, *si* unisce effettivamente due dissonanze di settima maggiore, quindi resta, dirò così, doppiamente dissonante, e perciò imperfettissimo. Non v' ha al certo bisogno alcuno di

osservare, che richiede conseguentemente e preparazione e risoluzione. In quanto al *nome* sembrami giustamente applicato, considerando la sua forma consistente nelle due note caratteristiche, cioè quinta eccedente e settima maggiore ambedue dissonanti. L'accordo è mai sempre reale, perchè usa dei veri suoni naturali al modo minore, secondo la forma propria (N. 12).

5. L'*accordo complessivo minore*, è l' ultimo della nostra presente classificazione. Egli ha tutte le prerogative del complessivo maggiore contenendo i due accordi composti cioè il producente ed il sensibile, non che i tre semplici del quinto, del settimo e del secondo suono. Esiste soltanto sulla dominante del modo minore. È imperfetto, attesa la qualità di alcune bisonanze in esso esistenti, e segnatamente per l' intervallo di nona minore che tutto lo abbraccia, la quale alla fin fine è poi la vera dissonanza. Da essa appunto ne viene la denominazione di *minore*; abbisogna pertanto almeno di risoluzione, e questa cade naturalmente per le ragioni sopra esposte, sull' accordo della tonica. Se l' accordo complessivo maggiore era diatonico perchè mostrava e il tono e la sua qualità di maggiore, questo all' opposto è cromatico, perchè mostra in vece essere minore il tono da esso pure indicato. Egli è finalmente *reale*, perchè usa soltanto dei suoni proprj della natura del modo minore (N. 13).

Dalla incontrastabile esistenza reale di tutti li cinque descritti accordi, credo si rileverà qual corollario la verità e ragionevolezza della teoria, nello stabilire invariabilmente e l' impronta caratteristica, e la forma naturale del modo minore assoluto, ammettendo per legge ferma la sesta minore e la settima maggiore, qualunque sia l' incerta o mal fondata opinione di qualche male avvertito teorico.

CLASSE SECONDA

§ 4.

DEGLI ACCORDI ACCIDENTALI, SEMPLICI E COMPOSTI.

Il vero labirinto armonico sta negli accordi accidentali, e me ne assicura il da me praticato esperimento, consistente nell'aver esaminato dapprima ogni suono reale, suscettibile ad essere alterato, sia in aumento, sia in degrado, tanto nel modo maggiore, quanto nel modo minore, presentandolo come base di un accordo proprio, come terza, come quinta e come settima; e nell'aver esaminato dappoi anche le combinazioni risultanti dalla contemporanea unione di più suoni alterati. Da questo esperimento mi riescì di scoprire una quantità considerabilissima di accordi di una forma del tutto nuova e strana. Offrendo questa scoperta tante combinazioni armoniche, alcune delle quali di ottimo effetto, ed altre di un effetto disgustosissimo, mi convenne fare di conseguenza uno spoglio. Per ciò adunque rimangono esclusi tutti quelli accordi che contengono intervalli più dilatati dell'eccedente, o più ristretti del diminuito, poichè adottandoli, sarebbe lo stesso che ammettere una progressione infinitesima, e tale che una seconda le dieci volte eccedente andrebbe a confondersi coll'ottava, come pure una settima le dieci volte diminuita si ridurrebbe all' unisono. Rimangono altresì escluse tutte quelle alterazioni, che nella loro forma non somministrino almeno un' idea di accordo consonante, e che la risoluzione in ispecialità non cada poi sopra un accordo assolutamente consonante. Non ho potuto per altro escludere una quarta specie d' intervalli, solo in parte riconosciuta. Tali sono la terza, quinta e settima ecce-

denti (1), non che la seconda (2), quinta e sesta diminuita. Nei più recenti teorici trovo indicato soltanto la terza eccedente, e la sesta diminuita, laddove in pratica veggonsi adoperate anche le altre quattro, cioè la quinta e settima eccedenti, e la seconda e quinta diminuite. Li accordi accidentali da me classificati sono in totalità 30, dei quali, otto sono semplici e ventidue composti, ove soli quattro tra semplici e composti sono finora dai teorici avvertiti: ma d' altronde, come escludere le altre forme, allorchè se ne ammettono alcune? conviene determinarsi. O dobbiamo escludere qualunque accordo accidentale, e solo limitarsi al dire « l'accordo è il tale, ma esiste in esso, uno o più suoni accidentali, i quali mascherano la reale sua forma » o dire « questo è il tale accordo accidentale ». A me sembrano semplici giochi di parola, che nel fatto danno la stessa definizione. Io per altro mi credo tenuto a stabilire una classificazione anche di questa specie di accordi, giacchè alcuni sono già avvertiti dai teorici più recenti, e molti altri, se non sono avvertiti, li veggo, ciò nulla meno, praticati dai più reputati pratici e con risultati felicissimi, quindi poco interessandomi, se io debba seguire la prima o la seconda maniera di definirli, mi appiglio a questa, come la più breve, certo di utilizzare in ogni modo alle cognizioni dello studioso, mira principale di tutte le mie investigazioni. Ciò prestabilito, presenterò la mia tabella col mostrar la serie degli accordi accidentali semplici (3) ne' quali

(1, 2) Non mi si faccia carico se ho ommessa la seconda diminuita, e la settima eccedente, pari all' unisono ed all' ottava, poichè a questa eccezione mi vi costrinse, ed il complemento categorico della tabella, e l' averle praticamente riscontrate nei più classici scrittori (V. Mercadante, Meyerbeer, Liszt, Thalberg, ecc.

(3) Vo' dire di tutti, quelli, che abbiano una forma propria, perciò non confonderli con quelli di forma reale, p. e. *sol, si, re diesis* nel *do* maggiore pari al reale *sol, si, re diesis* esclusivamente proprio del terzo suono di *mi* minore.

non vi sia che un solo suono alterato, indi quelli con due, e poscia con tutti e tre i suoni alterati. Dopo di che presenterò altresì la tabella degli accordi accidentali composti, dapprima con un solo suono alterato, dappoi con due, con tre e persino con tutti quattro i suoni alterati, riservandomi di analizzarli a suo luogo, come ho stabilito anche degli accordi reali.

ACCORDI ACCIDENTALI SEMPLICI.

1. Otto sono li accordi accidentali semplici, dei quali il primo è quello che appartiene alla dominante degradata di mezzo tono come *sol bemolle*, *si*, *re*, e ciò ha luogo tanto se il modo di *do* è maggiore, quanto se è minore (Fig. VIII, N. 1). Giacchè è eccedente la terza *sol bemolle*, *si*, non che la quinta *sol bemolle*, *re*, ed essendo l' intervallo eccedente, quello che segna la massima distanza, così, in vista di essere eccedenti tutti due questi intervalli credo conveniente di denominarlo accordo *massimo*. Risolvendo soltanto il *sol bemolle* nel *fa*, l'accordo non fa che tramutarsi in quello della sensibile in secondo rivolto, come *fa*, *si*, *re*, nel qual atto puossi a tutto dritto aggiungervi nuovamente la dominante *sol* ed ottenere l' accordo producente *fa*, *sol*, *si*, *re*.

2. L'accordo con *terza* e *quinta diminuita* come *re diesis*, *fa*, *la bemolle* non ha luogo che sulla sopratonica del modo maggiore (N.2). Egli unisce in sè due suoni alterati, cioè il secondo accresciuto *re diesis*, ed il sesto degrado *la bemolle*, per cui si potrebbe denominarlo *misto*, se la qualità dei due intervalli diminuiti, non offrisse un nome più proprio e caratteristico. Questo nome serve ad esprimere la sua condizione inversa dell'antecedente, quindi credo meglio convenga chiamarlo *minimo*; e ciò in riflesso, che se l' intervallo eccedente è il massimo, all' opposto il

diminuito è il minimo, ed ecco che nel caso antecedente tutti due gl' intervalli sono massimi, dunque anche l'accordo chiamasi *massimo*, e nel presente tutti due sono minimi, dunque anche l' accordo chiamasi *minimo*. La sua risoluzione cade sul *do maggiore*, accordo della tonica.

3. L'accordo con *terza* maggiore e *quinta* minore, come *si*, *re diesis*, *fa* ha luogo sulla sensibile del modo maggiore di cui il *re diesis* è il secondo suono accresciuto, e la risoluzione cade sulla tonica *do*, *mi* (N. 3). In vista della terza più grave *si*, *re diesis* puossi ragionevolmente denominarlo *maggiore*, ritenuto già che non si può confonderlo col *perfetto maggiore*, il quale chiamasi così, perchè ha maggiore anche la quinta come sarebbe *si*, *re diesis*, *fa diesis*. Nel modo minore poi appartiene alla sopratonica. Viene usato generalmente in secondo rivolto, come *fa*, *si*, *re diesis*, e risolve sulla dominante sospesa *mi*, *sol diesis*, *mi* assumendo così l' aspetto di apparente dominante di *mi*, quasi che il *mi* fosse tonica piuttosto che vera dominante.

4. L'accordo con *terza* diminuita e *quinta* minore come *re diesis*, *fa*, *la*, esiste sulla sopratonica del modo maggiore, e risolve sul *mi*, *sol*, parte dell' accordo della tonica *do*, *mi*, *sol*. Attesa la sua terza più grave *re diesis*, *fa* chiamasi *diminuito*. Nel modo minore appartiene alla sottodominante alterata. Se l' antecedente assumeva l'aspetto di dominante, questi apparisce una sensibile di *mi* vera dominante di *la*. Praticasi in primo rivolto come *fa*, *la*, *re diesis* risolvente sul *mi*, *sol diesis*, *mi* sospeso (N. 4).

5. L'accordo con *terza* minore e *quinta* eccedente come *re*, *fa*, *la diesis* ha luogo sulla sopratonica del modo maggiore di cui la quinta eccedente *la diesis* è in fatti il sesto suono accresciuto, che risolvendo sul *si* offre l'accordo della sensibile in primo rivolto come *re*, *fa*,

si. Io lo chiamo *eccedente minore* per mostrare e la qualità della sua quinta eccedente *re*, *la diesis*, e quella della sua terza minore *re*, *fa*, in confronto dell'*eccedente maggiore* di cui la terza più grave è maggiore, come *re*, *fa diesis*, *la diesis* pari al *do*, *mi*, *sol diesis*. Nel modo minore ha luogo sulla sottodominante, e risolve su quella della sopratonica, giacchè il *la diesis* in questo caso diventa il primo suono accresciuto (N. 5).

6. L'accordo con *terza* minore e *quinta* diminuita come *re diesis*, *fa diesis*, *la bemolle*, appartiene soltanto alla sopratonica del modo maggiore, ove tutti li tre suoni sono alterati come *re diesis* secondo accresciuto, *fa diesis* quarto accresciuto e *la bemolle* sesto degradato e perciò io lo chiamo *alterato* (1). La sua risoluzione segue sul *mi*, *sol* parte dell' accordo perfetto della tonica *do*, *mi*, *sol*. Suolsi praticare in *secondo rivolto*, come *la bemolle*, *re diesis*, *fa diesis* risolvente sul *sol*, *mi*, *sol* (N. 6).

7. L'accordo con *terza* diminuita e *quinta* maggiore come *mi*, *sol bemolle*, *si* ha luogo sulla mediante del modo maggiore, di cui il *sol bemolle* è il quinto suono degradato, e la risoluzione cade sul *fa* partecipante dell'accordo sensibile in primo rivolto, o del producente. Lo chiamo *maggiore diminuito* per la qualità della quinta maggiore *mi*, *si* e della terza diminuita *mi*, *sol bemolle* (N. 7).

8. L'accordo con terza eccedente e quinta maggiore come *fa*, *la diesis*, *do* ha luogo sulla sottodominante del modo maggiore, di cui il *la diesis* è il sesto suono ac-

(1) Io chiamo generalmente *misto* quell' accordo, che abbia due suoni diversamente alterati, cioè uno accresciuto, ed uno degradato, ad eccezione di quei tali accordi, che per circostanze particolari, non richieggono un nome più proprio. Egualmente non chiamo *alterato* un accordo che nel solo caso in cui tutti li suoni che lo costituiscono sieno alterati, e ciò tanto s' egli è semplice quanto se è composto.

cresciuto risolvente sul *si*, base dell'accordo sensibile espresso nel secondo rivolto *fa*, *si*, *re*. Per la sopradetta ragione devesi denominare *maggiore eccedente* attesa la quinta maggiore *fa*, *do* e la terza eccedente *fa*, *la diesis*. In tutti li accordi, il nome de' quali debbasi desumere dalla loro struttura adottai di nominar prima la qualità della quinta come contenente, e poscia la terza più grave come principale contenuta. Così feci dell'eccedente maggiore, dell'eccedente minore e dei due ultimi descritti (N. 8).

ACCORDI ACCIDENTALI COMPOSTI.

1. Ventidue sono li accordi accidentali composti, perciò conviene categorizzarli in proprj di *dominante*, di *sensibile*, ecc. affine di evitare quella confusione che inevitabilmente succederebbe nella nomenclatura, qualora non si ricorresse ad un tale espediente. Premesso ciò, diremo essere quattro li accordi accidentali composti di dominante, de' quali al primo dicesi *accresciuto* come (Fig. IX, N. 1) *sol*, *si*, *re diesis*, *fa*, la cui *terza* è maggiore, la *quinta* eccedente, e la *settima* minore. Egli ha luogo soltanto sulla dominante del modo maggiore, e chiamasi accresciuto attesa la sua quinta *re diesis* che effettivamente è il secondo *suono accresciuto*. Risolve sull'accordo della tonica.

2. Il secondo accordo composto di dominante, è il *sol bemolle*, *si*, *re*, *fa* che io chiamo *degradato*, giacchè resta degradata la stessa dominante, che è il quinto suono *sol bemolle*. La sua terza *sol bemolle*, *si* è eccedente, la sua quinta *sol bemolle*, *re* è pura eccedente, e la sua settima *sol bemolle*, *fa* è maggiore, per cui si potrebbe denominarlo *massimo* se non fosse confondibile col semplice *sol bemolle*, *si*, *re*. Nella sua risoluzione non abbi-

sogna che di far passare il *sol bemolle* sul *fa*, nella stessa guisa dell'indicato semplice *massimo* (Vedi N. 1). Esiste questo accordo sulla dominante di qualsiasi modo (N. 2).

3. Il terzo accordo composto di dominante, come *sol*, *si bequadro*, *re*, *fa bemolle*, pari al (N. 3) *mi*, *sol diesis*, *si*, *re bemolle*, io lo chiamo *diminuito*, attesa la settima diminuita *mi*, *re bemolle*, o *sol*, *fa bemolle*. Non esiste questo accordo che sulla dominante del modo minore. La sua terza è maggiore, la sua quinta è pur maggiore, e la settima da cui prende il nome è diminuita. Questa settima è in effetto il quarto suono degradato. La sua risoluzione cade sull'accordo della tonica come *sol*, *do*, *mi bemolle*, pari al *mi*, *la*, *do*, in secondo rivolto (N. 3).

4. Il quarto accordo composto di dominante, come *sol bemolle*, *si*, *re*, *fa diesis*, lo denomino per *misto*, poichè contiene due suoni alterati, uno accresciuto ed uno degradato; dei quali il *fa diesis* è quarto suono accresciuto, ed il *sol bemolle* è quinto suono degradato. In esso tutto è eccedente. Nelle due risoluzioni parziali, l'accordo non cambia menomamente, mentre discendendo il *sol bemolle* sul *fa*, ed ascendendo il *fa diesis* sul *sol*, rimane l'accordo producente reale in terzo rivolto, come *fa*, *si*, *re*, *sol*. Questo accordo spetta alla dominante di qualunque modo (N. 4).

5. Tre sono li accordi accidentali appartenenti alla sensibile, e sono primo il *maggiore*, come *si*, *re diesis*, *fa*, *la*, con terza maggiore, da cui prende il nome, e con quinta e settima minori. Se nel modo maggiore appartiene alla sensibile usando del solo secondo suono accresciuto *re diesis* e risolvendo sull'accordo della tonica *do*, *mi*, *sol*, nel modo minore assume l' aspetto di apparente dominante, di cui il *re diesis*, è effettivamente il quarto suono accresciuto (di *la* minore) il quale apparisce la sen-

sibile di *mi* maggiore su cui cade la risoluzione, quasi che il *mi* fosse tonica piuttosto che vera dominante sospesa di *la* minore. Questo accordo non è conosiuto e adoperato che nel modo minore, ma in secondo rivolto come sarebbe il *fa*, *la*, *si*, *re diesis*, risolvente sul *mi*, *sol diesis*, *si*, *mi* (N. 5).

6. Il secondo accordo composto di sensibile è il *dissonante*, come *si*, *re*, *fa*, *la diesis*, con terza minore *si*, *re*, quinta pur minore *si*, *fa*, e settima maggiore, dissonanza che abbisogna di risolvere sull'ottava, e perciò l'accordo resta lo stesso. Nel modo minore appartiene al secondo suono, e risolve egualmente. Il *la diesis* è nel *do* maggiore il sesto suono accresciuto e nel *la* minore, è il primo suono accresciuto (N. 6).

7. Il terzo accordo composto di sensibile come *si*, *re diesis*, *fa*, *la bemoolle*, chiamasi misto, perchè esistono in esso due suoni alterati, cioè il secondo accresciuto *re diesis* ed il sesto degradato *la bemolle*. La sua terza *si*, *re diesis* è maggiore, la quinta *si*, *fa* è minore, e la settima *si*, *la bemolle*, è diminuita, e la risoluzione cade naturalmente sull'accordo della tonica *do*, *mi*, *sol*. Nel modo minore poi appartiene alla dominante, usando del secondo e quarto suono degradato come *mi*, *sol diesis*, *si bemolle*, *re bemolle* risolvente sul *mi*, *la*, *do*, secondo rivolto della tonica *la minore*, oppure come nel primo aspetto *si*, *re diesis*, *fa bequadro*, *la bemolle* risolvente sul secondo rivolto *si*, *mi*, *sol*, della tonica *mi* minore (N. 7).

8. Sette sono li accordi accidentali *generici* dei quali il primo è *accresciuto* come *re diesis*, *fa*, *la*, *do*, con terza diminuita *re diesis*, *fa*, quinta minore *re diesis*, *la* e settima diminuita *re diesis*, *do* risolvente sul *mi*, *sol*, *do* primo rivolto della tonica *do*. Il suo nome proviene della stessa base *re diesis* secondo suono accresciuto. Nel modo minore appartiene alla sottodominante accresciuta ri-

solvente sull'accordo perfetto maggiore della dominante sospesa, ma d'ordinario è praticato e conosciuto in primo rivolto, sotto il titolo di accordo di sesta eccedente, come *fa, la; do, re diesis,* che risolve sul *mi*, *sol diesis*, *si*, *mi* dominante sospesa di *la* minore (N. 8).

9. Il secondo accordo generico *re*, *fa*, *la diesis*, *do* ha terza minore *re*, *fa*, quinta eccedente *re*, *la diesis* da cui assume il nome di *eccedente*, e settima minore *re*, *do*. Nel modo maggiore appartiene alla sopratonica di cui il *la diesis* è sesto suono accresciuto, e nel modo minore appartiene alla sottodominante, di cui lo stesso *la diesis* diventa il primo suono accresciuto. In ognuno dei due casi la risoluzione cade naturalmente concentrando i due suoni nel *si*, ed ecco l'accordo sensibile *re*, *fa*, *si* nel suo primo rivolto (N. 9).

10. Il terzo accordo generico *mi*, *sol*, *si*, *re bemolle* appartiene alla mediante del modo maggiore. La sua terza *mi*, *sol* è minore, la quinta *mi*, *si* è maggiore, e la sua settima *mi*, *re bemolle* è diminuita. Lo chiamo *degradato* in vista del *re bemolle* secondo suono degradato. Concentrando i due suoni *si*, *re bemolle* nel *do* avremo la dovuta risoluzione nel *mi*, *sol*, *do*, accordo della tonica *do* nel suo primo rivolto. Nel modo minore poi, questo accordo presenta un aspetto ben diverso, avvegnacchè ammette essere il tono minore quello di *fa*, e che l'accordo sia il diminuito della sensibile *mi bequadro*, di cui il *si bequadro* altrimenti non è che il *quinto* suono accresciuto, e quindi la risoluzione succede tutt'altrimenti, ove la sensibile *mi bequadro* risolve sulla tonica *fa*, il quarto suono accresciuto *si bequadro* risolve sul quinto *do*, ed in esso pure si concentra il sesto suono *re bemolle*, e finalmente il *sol* passa sul *la bemolle*. Nel qual caso la miglior disposizione consiste nel complesso *re bemolle*, *sol*, *si bequadro*, *mi bequadro* risolvente in se-

condo rivolto *do, la bemolle*, *do*, *fa*. Riportando questo esempio nel tono di *la* minore lo riconosceremo più prontamente nella combinazione armonica *sol diesis*, *si*, *re diesis*, *fa*. E giacchè l'accordo della sensibile riconosce sempre la sua sorgente da quello della dominante, così si può benissimo ritenere il *sol diesis* ed il *si*, e concentrare soltanto i due suoni *re diesis* e *fa* nel *mi*, ed ecco l'accordo perfetto maggiore della dominante *mi* in primo rivolto, lo che si può egualmente effettuare anche nell'aspetto proposto fino da principio (N. 10).

11. Il quarto accordo generico *mi*, *sol bemolle*, *si*, *re*, appartiene egualmente alla mediante del modo maggiore. La sua terza *mi*, *sol bemolle* è diminuita da cui anche l'accordo prende il nome di *diminuito*; la sua quinta *mi*, *si* è maggiore, e la settima *mi*, *re* è minore. La risoluzione si effettua concentrando il *mi* ed il *sol bemolle* nel *fa*, quindi l'accordo della risoluzione è il sensibile in secondo rivolto *fa*, *si*, *re*. Il *sol bemolle* è il quinto suono degradato. Che se il tono fosse in vece del *do* minore, converrebbe in tal caso considerare anche il *mi bequadro* qual terzo suono accresciuto, oltre al quinto suono degradato *sol bemolle*, e la risoluzione resta la stessa. Riportando in *la* minore il proposto esempio avremo la combinazione armonica *do diesis*, *mi bemolle*, *sol diesis*, *si* risolventesi in *re*, *sol diesis*, *si*, ove il *do diesis* è il terzo suono accresciuto ed il *mi bemolle* quinto suono degradato (N. 11).

12. Il quinto accordo generico appartiene alla sopratonica alterata, come *re diesis*, *fa*, *la bemolle*, *do*, il quale usando del secondo suono accresciuto *re diesis*, e del sesto degradato *la bemolle* richiede di essere denominato *misto*. La sua risoluzione cade sul *mi*, *sol*, *do* primo rivolto dell'accordo della tonica *do* maggiore. Nel modo minore esiste sulla sensibile, quindi tale modo diventa

di *mi*, e perciò il *fa bequadro* è secondo suono degradato, ed il *la bemolle* è quarto suono degradato, la di cui risoluzione cade sulla tonica *mi, sol*, *si.* Riportandolo in *la* minore avremo *sol diesis*, *si bemolle*, *re bemolle*, *fa* risolvente sul *la*, *do*, *mi* (N. 12).

13. Il sesto accordo generico è *la bemolle*, *do diesis*, *mi bemolle*, *sol* con terza eccedente *la bemolle*, *do diesis*, quinta maggiore *la bemolle*, *mi bemolle*, e settima maggiore *la bemolle*, *sol.* Contenendo in sè nel modo maggiore due suoni degradati, come il sesto *la bemolle*, ed il terzo *mi bemolle* non che il primo accresciuto *do diesis*, partecipa del misto e dell' eccedente, quindi chiamasi *partecipante.* La sua risoluzione cade sul *sol*, *re*, *sol* generante l'accordo perfetto maggiore della dominante *sol*, *si*, *re*, *sol.* Se il modo è minore, in allora non esiste che il solo primo suono accresciuto, giacchè tanto il *la bebemolle*, quanto il *mi bemolle* sono naturali al modo di *do* minore. Riportando qnesto accordo nel modo minore di *la*, avremo *fa*, *la diesis*, *do*, *mi*, risolvente sul *mi*, *si*, *mi*, essendo egli comunquemente proprio della sottomediante (N 13).

14. L'ultimo accordo generico accidentale è il *dissonante* come *re*, *fa diesis*, *la bemolle*, *do diesis*, la di cui terza *re*, *fa diesis* è maggiore, la quinta *re*, *la bemolle* è minore, e la settima *re*, *do diesis* è maggiore da cui prende nome l'accordo enunciato. La risoluzione si effettua sul *re*, *sol*, *re*, parte costituente l'accordo della dominante *sol* in secondo rivolto. Questo accordo è proprio della sopratonica, tanto se il modo è maggiore, quanto se è minore. Nel primo caso abbiamo il primo ed il quarto suono accresciuti *do diesis* e *fa diesis*, ed il sesto suono degradato *la bemolle*; nel secondo caso non abbiamo, che i due soli accresciuti, giacchè il *la bemolle* è proprio del *do* minore. Riportandolo in *la* minore avremo *si*, *re diesis*, *fa*, *la diesis* risolvente sul *si*, *mi*, *si* (N. 14).

15. Tre sono li accordi composti accidentali proprj della tonica. Il primo di questi è il *misto*, perchè, usa di un suono, accresciuto ed uno degradato, come *do diesis*, *mi*, *sol bemolle*, *si*. Egli ha terza minore *do diesis*, *mi*, quinta diminuita *do diesis*, *sol bemolle*, e settima minore *do diesis*, *si*, la cui risoluzione cade sul *re*, *fa*, *si* primo rivolto della sensibile (N. 15).

16. Il secondo accordo composto accidentale di tonica, è il *minimo* come *do diesis*, *mi bemolle*, *sol bemolle*, *si*, poichè in esso sono diminuite e la terza *do diesis*, *mi bemolle*, e la quinta *do diesis*, *sol bemolle*, la sua settima *do diesis*, *si* è minore. La risoluzione cade come nell'antecedente, sul *re*, *fa*, *si*. In questo accordo esistono tre suoni alterati, cioè il primo accresciuto *do diesis*, il terzo degradato *mi bemolle* ed il quinto degradato *sol bemolle* (N. 16).

17. Il terzo accordo composto accidentale di tonica è il *do diesis*, *mi*, *sol bemolle*, *si bemolle*. La sua terza *do diesis*, *mi* è minore, la quinta *do diesis*, *sol bemolle* è diminuita, e la settima *do diesis*, *si bemolle* è pure diminuita. La risoluzione cade sul *re*, *fa*, *la*. Dalla risoluzione apparisce che il *do diesis* in vece di essere primo suono accresciuto, sia la sensibile di *re* minore, per cui credo bene di chiamarlo *semisensibile*; lo che equivale al definirlo come di *apparente sensibile*. Il *si bemolle* settimo suono degradato, diventa in tale circostanza naturale al modo di *re*, quindi non rimane, che il solo quinto suono degradato *sol bemolle*, il quale riesce quarto suono degradato del *re* minore. Riportando questa combinazione armonica sulla dominante alterata avremo *sol diesis*, *si*, *re bemolle*, *fa*, ove il modo risulta di *la* minore, e perciò il quinto suono accresciuto *sol diesis* risulta sensibile di *la*, ed il secondo suono degradato *re bemolle* diviene quarto degradato di *la*, e la risoluzione cade sul *la*, *do*, *mi* (N. 17).

18. Cinque sono li accordi composti accidentali appartenenti alla sottodominante, fra i quali il primo è il *diminuito*, come *fa diesis*, *la bemolle, do*, *mi*, attesa la terza diminuita *fa diesis, la bemolle*; la quinta *fa diesis*, *do*, e la settima *fa diesis*, *mi* sono minori. Il *fa diesis* è il quarto suono accresciuto, ed il *la bemolle* è il sesto suono degradato, che nella loro risoluzione si concentrano nel *sol*, e quindi resta l'accordo della tonica *do* in secondo rivolto. Se il tono fosse minore, sarebbe proprio della tonica alterata, mentre risolvendo, come dissi, sul *sol, do, mi*, non avremmo che il solo primo suono *fa diesis* accresciuto, mentre il *fa bemolle* e la sensibile *mi bequadro* sono naturali nel modo di *fa* minore. La stessa combinazione armonica si può riportare nel modo di *la* minore segnando *la diesis*, *do*, *mi*, *sol diesis*, risolvente sul *si*, *mi*, *sol diesis* secondo rivolto dell'accordo perfetto maggiore di *mi* sua dominante (N. 18).

19. Il secondo accordo composto accidentale di sottodominante come *fa*, *la bemolle*, *do diesis*, *mi* chiamasi *eccedente* a cagione della quinta *fa*, *do diesis*; la terza *fa*, *la bemolle*, è minore, e la settima *fa*, *mi* è maggiore. La sua risoluzione cade sul terzo rivolto dell'accordo producente, come *fa*, *sol*, *re*. Il *do diesis* è il primo suono accresciuto ed il *la bemolle* è il sesto suono degradato. Se il tono è di *do* minore, in allora, il *la bemolle* è naturale, ed in vece esiste il *mi bequadro* terzo suono accresciuto, quindi la risoluzione segue così: *fa*, *la bemolle*, *do diesis*, *mi bequadro* — *fa*, *la bemolle, re, fa*. Riportando detta combinazione armonica in *la* minore, avremo *re*, *fa, la diesis*, *do diesis* risolvente sul *re*, *fa*, *si*, *re* (N. 19).

20. Il terzo accordo composto accidentale di sottodominante è il *misto* come *fa*, *la diesis, do*, *mi bequadro*, in cui esiste il sesto suono accresciuto *la diesis* ed il terzo

degradato *mi bemolle*. Risolvesi sull' accordo sensibile nel secondo rivolto *fa*, *si*, *re*. Lo stesso esiste nel modo di *la* minore, ove il *la diesis* è il primo suono accresciuto, ed il *mi bemolle* è il quinto suono degradato (N. 20).

21. Il quarto accordo composto accidentale di sottodominante chiamasi *massimo*, come *fa*, *la diesis*, *do diesis*, *mi bemolle* perche è eccedente tanto la sua terza *fa*, *la diesis*, quanto la sua quinta *fa*, *do diesis*. La risoluzione cade sul secondo rivolto della sensibile come nell' antecedente *fa*, *si*, *re*. In esso esistono due suoni accresciuti, il primo *do diesis*, il sesto *la diesis*, ed uno degradato, cioè il terzo *mi bemolle*. Nel *la* minore conservando la stessa combinazione armonica, abbiamo in vece il primo suono accresciuto *la diesis*, il terzo pure accresciuto *do diesis*, ed il quinto degradato *mi bemolle* (N. 21).

22. L' ultimo accordo composto accidentale è l' *alterato*, come *fa diesis*, *la bemolle*, *do diesis*, *mi bemolle*, poichè tutti li quattro suoni sono alterati, cioè il primo ed il quarto accresciuti *do diesis*, *fa diesis* ed il terzo e sesto degradato *mi bemolle*, *la bemolle*; perciò la risoluzione si concentra nei soli due suoni *sol*, *re*, quinta generatrice l' accordo perfetto maggiore della dominante *sol*, *si*, *re*. Se non che qualora il modo fosse di *do* minore, non avremmo che i due soli accresciuti, poichè in esso il *mi bemolle* ed il *la bemolle* sarebbero naturali. Riportando questa combinazione armonica in *la* minore si avrà *re diesis*, *fa*, *la diesis*, *do* risolvente sopra *mi*, *si* (N. 22).

Ripigliando il filo delle nostre teorie riguardanti li *attributi*, converrà ora far cenno delle varie maniere colle quali si possa acquistare un' idea di giusto confronto dapprima coll' *aggettivo indicativo*, poscia col *qualificativo*, e da ultimo con quello preso *sostantivamente*.

Ed incominciando dallo sviluppare la teoria dell' *aggettivo indicativo*, che io chiamo per brevità *indicazione*,

dirò che questa può essere o *positiva* o *desuntiva.* Allorchè s'abbia un qual si voglia pensiero o motivo musicale tanto preciso e spiegato da poter francamente riconoscere quale sia il tono che lo regge fino dal suo primo annunziamento, esisterà fin d'allora altresì l'*indicazione positiva.* Qualora poi questo pensiero o motivo non sia tanto circostanziato da poter immediatamente offrire da sè solo, ed astrattamente considerato, la stessa cognizione, dico che in tal caso non potrà presentare che la sola *indicazione desuntiva.* Se nella lingua articolata (come dissi fin da principio) possono essere espresse le due idee di sostanza e di attributo, tanto con due diversi nomi, quanto con un nome solo, anche nella musica possono queste esprimersi e separate ed unite. Sono unite ogniqualvolta si presenta un frammento di tono espresso in maniera compiuta da cui risulti contemporaneamente e l'idea accessoria di *aggettivo* e quella di *sostantivo* residente in quel tono di cui questo frammento forma parte. Se detto frammento è tale che abbisogni di essere sussidiato da qualche altro frammento, che ad esso unito concorra a formare la *percezione*, in allora le due idee sono separate.

E per dare un esempio pratico di queste due differenti *indicazioni*, supponiamo che esista l'accordo perfetto maggiore di *do*, e sovr' esso una melodia qualunque, da cui risulti però la piena e secura cognizione che egli stesso sia la tonica (Tav. IV, fig. X, N.1); ecco la *percezione* contenente in sè ed il *sostantivo* e l'*aggettivo indicativo.* Il *sostantivo* sta nella esistenza del tono presentata dalla stessa tonica *do*, e l' *aggettivo indicativo* sta nell' usar di que' suoni soltanto che qualificano evidentemente, non essere altrimenti che il tono di *do* maggiore, i di cui caratteri sono l'essere di natura diatonica e di non aver alcun accidente nella chiave, ecc. Ecco in

fine ciò che devesi denominare *indicazione positiva*. Così pure, avrò la stessa *percezione* o *indicazione positiva*, se ripeterò il proposto esperimento sulla sopratonica, cioè sul *re* con accordo perfetto minore, assegnandovi una melodia qualunque, ma tale che mostri di non usar d'altri suoni, fuorchè di quelli proprj della natura di *do* maggiore (N. 2). È ben vero che nell' antecedente maniera abbiamo la musical percezione esistente nella tonica, e nell' attuale invece esiste nella sopratonica: ma ciò non monta; la indicazione è egualmente *unita* e *positiva*, diversificando soltanto dall'essere quella espressa nel *caso primo* o *retto* di *do*, e questa nel *caso secondo* dello stesso *do*. Abbiamo e lo stesso tono e la stessa natura e la stessa proprietà; dunque abbiamo anche la stessa *indicazione*.

Spogliando questi due accordi della condizionata sovrapposta melodia, od assegnando loro una melodia tanto circoscritta e deficiente, per cui non si possa a prima giunta desumere quale sia il tono, chi potrebbe assicurarci allora, quale egli sia realmente? Nessuno. Ecco il caso in cui l' indicazione risulta soltanto *desuntiva*, poichè tanto potrebbe esprimere la sola idea di sostantivo esistente nel tono di *do* maggiore od in quello di *re* minore, quanto quella di semplice aggettivo espressa dallo stesso *do* non già come tono, ma come dominante di *fà*, o sottodominante di *sol*, ecc., come pure dal *re*, non come tono, ma come sottodominante di *la* minore, o mediante di *si bemolle* maggiore, od altro. In istretto senso adunque la *indicazione positiva* è paragonabile all' aggettivo determinativo, e la *desuntiva* all' aggettivo indicativo semplice. Quella offre la percezione od *unione* delle due idee, di sostanza ed attributo espresse con un solo nome, e questa non esprime che una sola idea *separatamente* considerata, tale in somma che sola po-

trebbesi confondere con quella di sostanza, o quella di attributo.

Dal fin qui esposto, deve ognuno avvedersi, che in tutti due i *casi* la indicazione positiva assume i caratteri precisi dell'*articolo* o *segnacaso*, consistente nella vera *preposizione desinenziale* (1). Lo che non si può stabilire rapporto alla indicazione desuntiva. Però, se antecedentemente è stato spiegato il tono, ed in corso del periodo o frase, si ripete l'accordo della tonica od altro, benchè semplice o vestito di una ancorchè limitata melodia, in tal caso egli assume l'officio di *pronome*, poichè senza questa premessa, nulla offrirebbe di determinato. Vedesi adunque che in musica non abbiamo vero pronome, ma che conviene d'altronde ritenere, che lo stesso nome assume le sembianze di pronome, qualora, privo di sufficienti note caratteristiche atte a spiegarlo, abbisogni di ricorrere ad una premessa esistenza, col di cui mezzo vi si possa con tutta facilità sottintendere.

E per dar termine alla presente teoria, si può definitivamente stabilire, 1.° che qualunque accordo semplice contiene in sè un' idea armonica, e che qualunque espressione in esso circoscritta offre un' idea melodica. 2.° Che i due soli accordi semplici perfetti possono presentare la tonica, quindi il *nome* nel *caso retto* od il *pronome*, e gli altri non possono considerarsi che *aggettivi semplici*, o *preposizioni desinenziali*, cioè *articoli* o *segnacasi*. 3.° Che fra gli accordi composti reali tre soli possono contenere il semplice perfetto proprio della tonica e sono: 1.° l' accordo maggiore dissonante come *do*, *mi*, *sol*, *si*, ove esiste l' accordo perfetto maggiore della tonica *do* colla settima dissonante *si* ad esso aggiunta, oppure l'accordo perfetto minore della tonica *mi* colla nona

(1) V. Tracy. Ideologia, p. 9.

minore *do*, esistente nel grave, sotto l'aspetto di decimaterza, dissonanza ad esso aggiunta (1). La settima *si* risolve naturalmente ascendendo sulla tonica *do* nel suo equisono acuto, e la nona *do* si risolve discendendo naturalmente sul quinto suono *si* equisono grave della dominante di *mi* minore; 2.° l'accordo generico appartenente alla sottomediante del modo maggiore, come *la*, *do*, *mi*, *sol*, ove il *la* non è altrimenti che la dissonanza di nona maggiore, sotto l'aspetto di 13.ª nel grave, aggiunta all'accordo della tonica *do* maggiore, risolvente sul *sol*, equisono grave della dominante; 3.° l'accordo minore dissonante, come *la*, *do*, *mi*, *sol diesis*, di cui il *sol diesis* è la *sensibile* aggiunta all'accordo della tonica *la* minore, dissonanza di settima maggiore risolvente ascendendo sulla tonica *la* come nel primo caso. Qualunque altro accordo composto devesi considerare, come a suo luogo vedremo, quale abbreviatura armonica.

CAPITOLO OTTAVO.

Degli attributi qualificativi.

Tutto ciò che concorre a dare una qualche proprietà distintiva al suono od alla combinazione dei suoni tanto simultanea, quanto successiva, costituisce nella nostra lingua musicale il vero officio dell'aggettivo *qualificativo*. Deve però questa proprietà essere assolutamente estratta, quindi tale da potersi associare liberamente ed indistintamente a tutto ciò che rappresenti o il *nome* o il *verbo*. Diversifica pertanto l'aggettivo *indicativo* dal *qualificativo*, in quanto che quello s'appoggia alla pura esistenza e combinazione dei suoni atti a somministrare i mezzi oc-

(1) V. Teoria delle dissonanze, o ritardi.

correnti per dedurre l'esistenza del tono e sue condizioni; laddove questo assegna in vece ai suoni già esistenti, una particolare *qualità*. L'accordo perfetto maggiore *do*, *mi*, *sol* p. e. non richiede di più per dare un aggettivo *indicativo*. Ciò per altro non basta. Conviene altresì stabilire se questo accordo sia in centro grave od acuto, se sia intenso o mite, e se venga espresso da un solo o più stromenti, e quali. Da queste differenti qualità assegnate ad esso accordo, risultano anche le diverse impressioni ed effetti.

Fino dal secondo capitolo ho mostrate le quattro proprietà o qualità di ciascun suono consistenti nella posizione, durata, carattere, e intensità; ma siccome le suddette proprietà possono essere *parzialmente* considerate rapporto a ciascun suono, o *generalmente* rispetto ad una data quantità di suoni, così se in quel capitolo ho mostrate le proprietà in *particolare*, converrà adesso trattare in vece delle stesse in *generale*. Di fatti: qualunque suono può essere grave, medio, acuto, bemolle, diesis, ecc., e quindi non basta il dire che il suono grave è maestoso, che il medio è temperato, che l'acuto è vivace, che bemollizzato raddolcisce, che diesato rinvigorisce, ecc., conviene per anco mostrare l'attributo *qualificativo* di una serie eufonica o sinfonica di suoni. Ciò appunto costituisce in primo luogo la teoria della qualità dei toni (1).

(1) Questa è forse la principale, la più estesa e la più condizionata teoria, siccome quella su cui principalmente s'appoggia la parte imitativa della musica. E per verità come si riconosce distintamente un oggetto qualunque, se non che dalle sue qualificanti proprietà? Prova ne sia, che quasi tutti gli attributi possono compartecipare e del nome e del verbo in guisa tale, che con una sola parola si esprimano unite le due idee, o col mezzo del nome sostantivo metafisico, come l'*allegrezza*, il *dolore*, la *luce* che equivalgono ad *essere allegro*, *sentir dolore*, *vedere luce*, o col mezzo dell' infinito dei verbi come *amare*, *te-*

Certo che data la modula di *do* maggiore abbiamo tutta la specie dei toni maggiori di genere diatonico. Così pure data la modula di *la* minore, abbiamo tutta la specie

mere, *piangere*, che corrisponde all'*essere amante*, all'*aver timore*, allo *sparger lagrime*. Questa riflessione acquista maggior forza nella nostra musica tosto che si esamini accuratamente ogni sua condizione. Non può dessa con un termine convenzionale dare un nome qualificativo, e ciò come abbiamo detto, per essere priva di suoni articolati, quindi tutto ciò che la musica può esprimere, non le viene accordato di fare, se non che imitando co' suoi mezzi, i caratteri che qualifichino l' oggetto proposto. Così, se vorrò esprimere a cagion d' esempio, il comparir della luce, non potrò farlo se non che usando di que' tali suoni, o voci, ed in quel tal modo disposti, che regolarmente esprimano tutto ciò che prestar si possa affine di dare una chiara idea di essa, giusta l' intelligenza comune, ed il generale raziocinio. Rossini, nell'introduzione della sua opera *Mosè in Egitto*, diede un saggio su tale rapporto, veramente degno di lui. Premettasi essere il modo di *do* maggiore il più naturale chiaro ed espanto d' ogni altro, e che lo stesso modo di *do* minore è forse il più tetro e melanconico fra i minori, perciò attissimo ad esprimere la miseria, la tristezza, il dolore, l' angustia e tutto ciò in fine che mostrar possa la deplorabile situazione dell'Egitto, nell' atto appunto in cui esistevano le tenebre, come risulta dall' incominciamento della prelodata introduzione. Or bene: l' autore maneggia il suo pezzo con quella espressione melodica, con quel giro armonico, basato sul modo di *do* minore, che ti sembra di essere tu stesso presente a quell' orrendo quadro di mestizia, squallore e tenebre. Giunge Mosè - implora da Dio la luce . . . la luce appare . . . ma in qual modo Rossini te la presenta? - coll' abbandonar quella dolente melodia, coll'aggiunger suoni a suoni, tutti costituenti l' accordo perfetto maggiore di *do*, coll' aumentar sempre più la loro forza, col darti infine un complesso di quello stabile accordo il più robusto, il più vivo, il più espanto che desiderar si possa, a tale, che senti una così viva scossa nell' animo da credere di passar a nuova vita; sembra fin anco, che ti manchi il respiro. Tanta è la forza del suo pennello!... che se questa non ti bastasse, osserva il *Fiat lux* di Haydn, e permettimi di non citar altri esempj sulla imitazione enunciata. L'arte adunque, o per meglio esprimermi, la forza ed eleganza della nostra lingua musica, consiste nel modo d' esprimere tali idee con quella aggiustatezza e pregio, che seppero inventare i sopradescritti modelli.

dei toni minori di genere cromatico; ma ciò nulla meno manca affatto la classificazione di tutti li toni maggiori e minori, sì per natura di bemolle, come per quella di diesis. Questa è la tabella, che ora dobbiamo presentare, dopo di che mostreremo quali sieno le proprietà, indole e carattere di ciascun modo o tono, consistendo in ciò i veri attributi qualificativi, riguardo alla *posizione* in generale.

§ 1.

SEGNATURA ED ATTRIBUTI QUALIFICATIVI DI TUTTI I TONI O MODI.

La progressione per quinta maggiore *ascendente* o quarta minore discendente, somministra la serie di tutti li toni per natura di *diesis*, e quella per quinta maggiore *discendente*, o quarta minore ascendente, somministra la serie per natura di *bemolle*. Ciò avviene, tanto riguardo ai toni maggiori, quanto riguardo ai minori. La serie dei maggiori incomincia dal *do*, come quello che non ha alcun accidente, e quella dei minori incomincia dal corrispondente *la*. Avremo pertanto, 1.° le toniche *do*, *sol*, *re*, *la*, *mi*, *si*, *fa diesis*, e talvolta anche *do diesis* per tutti li usati toni maggiori, per natura di *diesis*; 2.° avremo le toniche *do*, *fa*, *si bemolle*, *mi bemolle*, *la bemolle*, *re bemolle*, *sol bemolle*, e talvolta anche *do bemolle*, per tutti li usati toni maggiori per natura di *bemolle*; 3.° avremo le toniche *la*, *mi*, *si*, *fa diesis*, *do diesis*, *sol diesis*, *re diesis*, per tutti li usati toni minori in natura di *diesis*; 4.° ed avremo finalmente le toniche *la*, *re*, *sol*, *do*, *fa*, *si bemolle*, *mi bemolle*, per tutti li usati toni minori in natura di *bemolle*. Li accidenti che specificano il tono seguono lo stesso ordine progressivo dei toni medesimi. Così, la modula di *do* maggiore riportata in

sol offre il diagramma *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa diesis*, *sol*. Ecco la sensibile *fa diesis* quindi proseguendo con questo stesso ordine avremo la serie progressiva dei *diesis* in *fa diesis*, *do diesis*, *sol diesis*, *re diesis*, *la diesis*, *mi diesis*, ecc., d'altronde riportando tutto il diagramma in *fa* avremo *fa*, *sol*, *la*, *si bemolle*, *do*, *re*, *mi*, *fa*. Ecco la producente *si bemolle*. Indi riportando il diagramma in *si bemolle*, avremo *si bemolle*, *do*, *re*, *mi bemolle*, *fa*, *sol*, *la*, *si bemolle* ed ecco la nuova producente *mi bemolle*, quindi la serie dei *bemolli* sarà *si bemolle*, *mi bemolle*, *la bemolle*, *re bemolle*, *sol bemolle*, *do bemolle*, *fa bemolle*.

Cade ora in acconcio l' osservare, come ognuno dei descritti modi maggiori usa della declinazione dei sette casi, egualmente che quella di *do* spiegata nel Capitolo VI, § 1, e tutti li minori usano dell' altra, pari a quella del *la*. Dal che ne viene qual corollario, che se il *do* maggiore somministra sette scale differenti nei termini, ma tutte proprie dello stesso *do*, invertendo l' ordine avremo sette scale proprie di sette differenti toni, abbenchè i termini siano costantemente quelli dello stesso *do*. Avremo quindi

1.° *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si do*; tono di *do*. Caso I.

2.° *do*, *re*, *mi bemolle*, *fa*, *sol*, *la*, *si bemolle*, *do*; tono di *si bemolle*. Caso II.

3.° *do*, *re bemolle*, *mi bemolle*, *fa*, *sol*, *la bemolle*, *si bemolle*, *do*; tono di *la bemolle*. Caso III.

4.° *do*, *re*, *mi*, *fa diesis*, *sol*, *la*, *si*, *do*; tono di *sol*. Caso IV.

5.° *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si bemolle*, *do*; tono di *fa*. Caso V.

6.° *do*, *re*, *mi bemolle*, *fa*, *sol*, *la bemolle*, *si bemolle*, *do*; tono di *mi bemolle*. Caso VI.

7.° *do*, *re bemolle*, *mi bemolle*, *fa*, *sol bemolle*, *la bemolle*, *si bemolle*, *do*; tono di *re bemolle*. Caso VII.

Lo che mostra evidentemente che non sono i termini, quelli che stabiliscono un tono, ma bensì le disposizioni della modula, e perciò, se una scala inclusa fra i termini p. e. di *re* e *re* non userà dei suoni propri dello stesso *re*, non si potrà mai dire « la scala di *re*, ma bensì quella di *do* nel secondo *caso*, od alla *sopratonica* » o di *si bemolle* nel terzo caso, od alla *mediante* » e così d' ogni altro tono, a seconda dell'indicazione degli accidenti che ne dispongono la modula. Tale osservazione è troppo necessaria per la dovuta chiarezza e precisione, appunto perchè forse da altri troppo trascurata. Del che ne fanno fede cento composizioni che pur troppo in alcune circostanze presentano il bisogno di chiedere all'autore, se pur sa rispondere, in qual tono ei voglia che sia la tale o tale altra scala!

Se ogni suono, a seconda della sua posizione, ha una qualità sua propria, anche ogni modo nel suo complesso, o diagramma, ha uno specifico attributo. Abbiamo in ciò una serie progressiva, quasi all'infinito, tanto riguardo ai modi considerati separatamente, quanto ai centri dei modi stessi. Non mi occuperò ora della questione, che « data un' accordatura con temperamento equabile, a misura che questa accordatura si accosta sempre più al suo perfezionamento, tanto più si avvicinano anche i caratteri dei modi, di maniera che non sapresti, ammesso ciò, distinguer l' indole del modo di *do* da quella di *re bemolle, re bequadro,* ecc. » Tale questione io la ritengo erronea ed inutile, giacchè è impossibile ottenere la perfetta equabilità, ed ancorchè questa fosse ammissibile, rimarrebbe ciò nulla meno impossibile ottenere eguaglianza di suoni fra loro diversi nella posizione. Malgrado si potesse togliere ogni impossibilità è certo che il metodo equabile, sarebbe dannoso anzichè pregevole, siccome quello che concorrerebbe a distruggere ogni varietà di

carattere alle transizioni, alle modulazioni e ad ogni artificio armonico; ed ecco privata la musica di una delle principali sue bellezze. Vediamo la tabella delle speciali prerogative di ciascun modo maggiore.

Per natura di *diesis*.

Do. Naturale, robusto ed espanto.
Sol. Ameno, brioso e bastantemente robusto.
Re. Energico, vivace e grandioso.
La. Delicato, voluttuoso e brillante.
Mi. Vivace, robusto, ma forse troppo ardito.
Si. Robusto, ma alquanto aspro.
Fa diesis. Oscuro e disgustoso.

Per natura di *bemolle*.

Fa. Ameno e romantico.
Si bemolle. Piacevole, vivace e robusto.
Mi bemolle. Maestoso, patetico ed affettuoso.
La bemolle. Delicato, espressivo, ma un poco oscuro.
Re bemolle. Grandioso, tendente però al tetro.
Sol bemolle. Misterioso ed oppressivo.

Vedesi dalla sopraindicata tabella, essere i modi maggiori, dal più al meno tutti di un carattere vivo ed animato; e ciò tanto più nella categoria dei *diesis*, mentre inclinano invece sempre più al patetico quanto più s' inoltrano in quella dei *bemolle*. Segue la tabella delle particolari caratteristiche di ciascun modo minore.

Per natura di *diesis*.

La. Tranquillo ed il più vivace fra i minori.
Mi. Dolce ed espressivo.
Si. Ameno e robusto.
Fa diesis. Penetrante, ma un poco oscuro.
Do diesis. Grandioso e romantico.
Sol diesis. Disgustoso.
Re diesis. Aspro.
Re. Molle e dolente.

Sol. Flebile, sentimentale.

Do. Mesto, toccante.

Fa. Malinconico, lugubre.

Si bemolle. Soave, ma cupo.

Mi bemolle. Tetro.

Tutti i minori, in genere, seguono presso a poco l'indole dei loro rispettivi originarj maggiori, ben inteso sempre, che se dal più al meno, i maggiori sono vivaci, i minori sono in vece malinconici. Tutto ciò per altro non basta a stabilire inalterabilmente i caratteri dei toni, poichè vi concorre anche la loro posizione. Così il modo di *do* maggiore, a cagion d'esempio, nel suo complesso generale, è come abbiamo avvertito naturale, robusto ed espanto, ma se si particolarizzi ne' suoi diversi centri, lo troveremo grave e robusto nel centro basso; lo troveremo sodo e naturale nel medio; e lo troveremo gaio e brioso nel centro acuto. Lo stesso avviene anche d' ogni altro modo, a seconda del diverso centro, per cui odesi talvolta mitigato un carattere eccedentemente melanconico, mediante l' uso di suoni in centro acuto; e viceversa viene moderata la troppa vivacità di altro tono, qualora si usi di suoni in centro grave. Nè manco basta, tutto il fin qui detto a determinar i caratteri dei modi, mentre ha grandissima influenza anche la disposizione dei movimenti; lo che spetta alla *durata* in generale come ora dobbiamo esaminare (6).

§ 2.

DEI RITMI O TEMPI E LORO ATTRIBUTI QUALIFICATIVI.

Nella stessa guisa che devesi ai differenti modi la generale disposizione dei suoni in quanto alle posizioni, non che i relativi attributi qualificativi, devesi eziandio

ai diversi *ritmi* o *tempi* la generale disposizione delle figure in quanto alle *durate*, e quindi i loro attributi qualificativi.

Il termine *ritmo* significa in generale *numero*, ed a questo devesi certamente attribuire uno degli elementi musicali. Certo è che nell'atto stesso che un suono presenta la sua esistenza, marca contemporaneamente una durata di tempo, e perciò la teoria presente segue ben tosto la dimostrata. Varie definizioni furono date al *ritmo*, e queste, a mio avviso, secondo i vari aspetti sotto i quali se lo considerava, perciò trattando ora della sola disposizione delle misure parziali costituenti il piede o battuta, non ci occuperemo che del solo *ritmo dispositivo* riguardante i così detti *tempi* (1).

Parlando adunque del *ritmo dispositivo* ossia *tempo*, diremo che per comune intelligenza, e non altrimenti, fu adottato in questi ultimi tempi la convenzionale divisione e composizione delle speciali durante detta *misura* e *battuta*, la quale poi corrisponde all'antico piede latino. La serie successiva delle battute viene indicata da certe linee verticali divisorie, denominate *stanghette*. Dal che si potrebbe ragionevolmente conghietturare, che anticamente cantassero, o soltanto *all'unisono*, o in semplicissima armonia, ma contemporaneamente, per ciò che spetta al movimento quindi senza usare di alcuna artificiosa composizione. Ora però, che mentre una parte deve eseguire una data assegnatale disposizione di *misure*, le altre parti vengono destinate, con altre svariate disposizioni, a seguire movimenti e misure diverse. Nè ciò si potrebbe certamente effettuare coll'antico metodo, dunque convenne adottare una indicazione di comune convegno, la quale debba servire ad ognuno di guida certa, affine

(1) Vedi la nota nel fine N. II.

di ottenere una esatta esecuzione. Nella segnatura appunto delle battute consiste la necessaria guida; ma siccome ogni battuta può essere varia nelle sue suddivisioni, così conviene fino da principio, indicare la qualità di questa suddivisione cui dicesi propriamente *tempo* o *ritmo dispositivo*. Se la divisione della battuta è in parti eguali o suddivise in altrettante equivalenti e pari di numero, dicesi *tempo perfetto*, che se le dette parti, o loro equivalenti formeranno nella loro totalità un risultato dispari, allora il tempo dirassi *imperfetto* (1). Il tempo o ritmo *perfetto ordinario*, quello cioè la di cui battuta dividesi in quattro parti eguali dette *semiminime*, o sue equivalenti, è il regolatore generale di tutti li altri tempi, rispetto al quale vengono dessi confrontati e modellati. Chiamasi propriamente *alla semibreve*, poichè tale figura, è quella che *sola* abbraccia il valore o *durata* dell' intera battuta, pari alle quattro *semiminime* suddette o loro equivalenti.

Prima però di passare alla tabella generale dei diversi ritmi, convien premettere la cognizione del così detto *punto* a lato della figura, il quale non ha valore specifico, ma serve a dinotare l'aumento della metà di durata naturale ad essa figura stabilita, di modo che aggiunto alla semibreve, vale per una minima, aggiunto alla minima vale per una semiminima, aggiunto alla semiminima vale per una croma, ecc., per cui la semibreve puntata acquista subito un valore divisibile in tre parti eguali, cioè tre minime invece di due, e così di ogni altra figura puntata. Le tre figure corrispondenti alla loro primitiva puntata, dette *sovrabbondanti* assumono il nome di *terzina* la di cui par-

(1) Anticamente si celebrava perfetto in vece il numero ternario, in vista di quel detto *omne trinum est perfectum*, quindi chiamavano perfetto il dispari $\frac{3}{4}$ ed imperfetto il pari C (Vedi Lichtenthal. Diz. della musica).

ticolare denominazione viene dedotta dalle stesse figure che la formano; così dirassi terzina di minime, di semiminime, ecc. Il *punto* a lato d' altro punto aumenta una metà di durata del precedente. Tale segnatura è vantaggiosa, tanto per abbreviare la troppa moltiplicità delle figure, quanto per facilitare la pronta esecuzione.

Fissando adesso la tabella dei ritmi, marcheremo la divisione in due categorie: la prima segnerà i tempi perfetti e l'altra gl' imperfetti. Siccome esistono, come dissi, le note sovrabbondanti, così anche le battute vanno soggette a delle modificazioni e perciò esistono ancora dei ritmi alterati nel numero delle figure costituenti le dette battute. Questi ritmi alterati io li chiamo corrispondenti, a guisa dei modi, avvegnachè non variano che nella sola suddivisione, dando nel complesso loro la stessa quantità di figure semplici, che danno le battute dei ritmi primarj.

Incominciando adunque dal perfetto primario alla semibreve, detto comunemente perfetto ordinario, veggasi come egli è segnato con un C, ed indica che qualunque battuta di questo ritmo, deve contenere il valore di una semibreve, od altrettanti spezzati ad essa equivalenti.

Il suo *corrispondente* sarà $\frac{12}{8}$, che equivale alla somma di dodici crome in luogo di otto, e queste divise per quattro, danno il risultato simile al primo, ma colla condizione che ogni semiminima riesce puntata, però divisibile in tre parti eguali piuttosto che in due.

Il *dimezzato* del perfetto ordinario è il $\frac{2}{4}$ che corrisponde all' indicazione di due semiminime semplici, o sue equivalenti per ogni battuta piuttosto che quattro, come sarebbe il perfetto ordinario suddetto.

Il *corrispondente* del dimezzato è il $\frac{6}{8}$, vale a dire sei crome per battuta in luogo di otto, come richiederebbe il primario indicato, e queste prese a tre a tre danno il risultato eguale al dimezzato, ma colle semiminime pun-

tate; quindi se il $\frac{2}{4}$ è il dimezzato del C, questo che è il suo corrispondente sarà il dimezzato dal corrispondente del perfetto ordinario.

Fra l'imperfetto abbiamo il $\frac{3}{4}$, e giacchè tutti si modellano rispetto al perfetto ordinario, così la sua indicazione corrisponde a tre semiminime in vece di quattro per ogni battuta, o loro equivalenti. Chiamasi questo imperfetto *ordinario*.

Il suo *corrispondente* $\frac{9}{8}$ significa, che abbiamo nove crome in luogo di otto, le quali prese a tre a tre, danno appunto le tre seminime puntate.

Il *dimezzato* $\frac{3}{8}$ indica essere composta la battuta di tre crome in luogo delle otto, valore specifico della semibreve.

Il suo *corrispondente* è il $\frac{9}{16}$ equivalente a tre crome puntate, e per l'anzidetta ragione egli va ad essere il dimezzato dell'altro corrispondente $\frac{9}{8}$.

Dalla indicata tabella si può conchiudere che i due ritmi C e $\frac{2}{4}$ sono perfetti assoluti; che i loro corrispondenti $\frac{12}{8}$ e $\frac{6}{8}$ sono semiperfetti, poichè nella loro suddivisione partecipano del dispari, cioè dell' imperfetto, e ciò in quanto alla prima categoria. Rapporto alla seconda categoria, i due ritmi $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{8}$, sono imperfetti come vedemmo, e per ultimo i loro corrispondenti $\frac{9}{8}$ e $\frac{9}{16}$ sono doppiamente imperfetti, poichè ha luogo il dispari tanto nella prima divisione, quanto nella suddivisione e perciò usati con maggiori riserve, e poca frequenza.

Oltre a questi descritti otto ritmi, i più conosciuti e praticati, ne abbiamo degli altri i quali alla fin fine altro non sono che i duplicati loro, ma che portando una segnatura a null'altro giovevole, che a dar maggior entità, maestà o comunque vogliasi chiamare, alle nostre figure comuni, così i moderni di rado, o mai se ne servono, sostituendovi fino dal principio del pezzo l'indicazione adagio, grave, cantabile, ecc. come fra poco vedremo.

In ogni modo credo mio dovere l'esporre anche questi lasciando libera la volontà dello scrittore a seconda dell' uso in giornata.

Ed in quanto ai perfetti, abbiamo il $\frac{4}{2}$ abusivamente segnato 𝄵. Quegli è il *duplicato* del perfetto ordinario, e dicesi alla breve, poichè vi vogliono quattro minime a formar la battuta indicata, le quali si considerano come quattro quarti di misura sostenuta e grandiosa.

Il suo *corrispondente* è il $\frac{12}{4}$, non usato, ed equivale alle quattro minime puntate.

Il *dimezzato* è 𝄵, ove due minime figurano per due quarti. Questo è facile a confondersi col perfetto ordinario, ma qualora si rifletta, che in relazione acquista doppia velocità, cessa ogni dubbio.

Il *corrispondente* ad esso è il $\frac{6}{4}$, che indica il valore di due minime puntate, pari a due terzine di semiminima piuttosto, che di croma.

Ed in quanto agli imperfetti, il $\frac{3}{2}$ è il *duplicato* dell' imperfetto ordinario, laddove questo usa delle tre minime esprimenti tre quarti gravi.

Il suo *corrispondente* $\frac{9}{4}$ pochissimo usato mostra le tre terzine di semiminime ma equivalenti alle tre minime puntate.

Il $\frac{3}{1}$ è il *duplicato* del duplicato, poichè ci vogliono tre semibrevi, a costituire la battuta, ed anche questo è presentemente pochissimo usato.

Il suo *corrispondente* $\frac{9}{2}$, quasi non usato, ha le terzine di minima equivalenti alle tre semibrevi puntate.

Questa seconda tabella, offre quindi altri otto ritmi diversi dall' indicazione della prima, ma tale (che ognuno può vedere) da diversificar di poco nella sostanza e nell' entità, quantunque, pur è forza il dirlo, quella maniera

di segnatura così in grande invita l' esecutore a dare suo malgrado, una maggiore gravità ai suoni in questa foggia espressi, e li fa sentire più pesanti e più sostenuti.

Quanta è l'influenza che ha un dato diagramma per esprimere que' tali attributi qualificativi suoi propri nella parte armonica, per cui ben può definirsi essere la scelta del modo o tono quella che stabilisce il fine del discorso musicale da questo lato, altrettanta, per vero dire, ne ha la scelta del ritmo dispositivo per esprimere gli attributi qualificativi dinotanti invece le mosse caratteristiche dello stesso. In generale, tutti i ritmi primarj perfetti spiegano un carattere *piano*, e gl' imperfetti riescono più vivaci, ma più *balzanti.* I *corrispondenti* dei perfetti partecipano delle due prerogative, e risultano oltrechè *naturali*, anche *animati*, mentre i corrispondenti degli imperfetti spiegano un carettere *strano* ed *irregolare;* la ragione di ciò si è, perchè partecipano dell'imperfetto tanto nelle divisioni primarie della battuta in *quarti* dispari, quanto nelle suddivisioni di essi quarti in altrettante terzine, per cui esiste in ogni caso il dispari; per altro riescono generalmente di un carattere molto *brillante* e *vivace.* Ecco la tabella dinotante gli attributi qualificativi di ogni ritmo.

Perfetto ordinario C. — Tranquillo.
Dimezzato del perfetto ordinario $\frac{2}{4}$. Voluttuoso.
Duplicato del perfetto ordinario $\frac{4}{2}$. Grave.
Dimezzato del duplicato ¢. Veemente.

Corrispondente del perfetto ordinario $\frac{12}{8}$. — Vago.
Corrispondente del dimezzato $\frac{6}{8}$. — Campestre.
Corrispondente del duplicato $\frac{12}{4}$. — Oscuro.
Corrispondente del suo dimezzato $\frac{6}{4}$. — Vivace.
Imperfetto ordinario $\frac{3}{4}$. — Balzante.
Dimezzato dell'imperfetto ordinario $\frac{3}{8}$. — Scherzoso.
Duplicato dell'imperfetto ordinario $\frac{3}{2}$. — Grandioso.

Duplicato del duplicato $\frac{3}{1}$. — Pesante.
Corrispondente dell'imperfetto ordinario $\frac{9}{8}$. *detto.*
Corrispondente del dimezzato $\frac{9}{19}$. *detto.*
Corrispondente del duplicato $\frac{9}{4}$. *detto.*
Corrispondente del quadruplicato $\frac{9}{2}$. *detto.*

Oltre di tutto questo, abbiamo anche l' indicazione in margine per ottenere una minutissima serie progressiva pei varj gradi di velocità o lentezza, con cui debbono essere eseguiti questi ritmi; poichè non bastano le sole espresse indicazioni a stabilire inalterabilmente il movimento, conviene accennare se questo movimento debba essere presto, lento, adagio, ecc. Lo che ci viene comunicato mediante l' uso del metronomo; invenzione veramente apprezzabilissima, giacchè assicura, e l'autore, ove può essere certo che il movimento viene eseguito secondo la sua intenzione, e l' esecutore stesso, il quale può essere egualmente certo di aver côlto nel sentimento dell' autore. Da tale indicazione risulta a cagion d'esempio che questo stesso ritmo, divenga più o meno vivace, più o meno grave, a seconda dei varj gradi che se gli vogliono assegnare. In ogni modo, ciò non potrà influire che dal solo lato, come dissi, della maggiore vivacità o posatezza, mentre ciascun ritmo conserverà mai sempre le impronte caratteristiche già assegnategli, nella stessa guisa dei centri rispetto ai modi.

Credo di non dover passare alla teoria degli strumenti senza aggiungere una parola ancora intorno all' uniformità e varietà dei caratteri, tanto riguardo alla graduata successione delle posizioni dei suoni, quanto alla disposizione delle figure. Di fatti, se dalla scelta del tono, o modo, si ottiene una *qualità* aggiuntiva, se dal centro grave, medio, od acuto, si ha un simile intento, anche dalla disposizione piana, o balzante, l'idea musicale riceve diversa forma, avvegnachè usando di suoni prossimi

la melodia resta *piana*, ma se da un suono grave si salterà immediatamente sur un acuto, o viceversa ne risulterà un carattere o *qualità* di forma *balzante*. Lo stesso dicasi rapporto alla disposizione delle figure. Nella scelta del tempo esiste l'aggiuntiva *qualità ritmica*, nell'indicazione del movimento la *motiva*, e nella successione delle figure abbiamo il carattere tranquillo o concitato. Così se succederanno figure di valore fra loro eguale, il carattere sarà *tranquillo;* ma se dopo alcuna figura di un dato valore, ne succederà qualche altra di valore molto diverso, il carattere risulterà immediatamente *concitato*. Ne abbiamo un esempio chiarissimo in tutte quelle circostanze, che invece di avere una continuazione di quarti di battuta disposti in tante successive crome, s'abbiano quelli di croma puntata con semicroma. Nella successione delle crome semplici il carattere è tranquillo, ed in quella delle crome puntate diviene concitato.

§ 5.

DEGLI STRUMENTI E LORO ATTRIBUTI QUALIFICATIVI.

Dividesi la moltiplicatissima famiglia degli strumenti in due classi, cioè naturali ed artificiali. Alla prima classe appartiene solo il cantante, giacchè qualunque altro strumento spetta alla classe seconda. È il cantante quell'unico essere, cui prodiga natura abbia esclusivamente largito il prezioso dono della *voce* e della *favella* insieme.

Premettasi, a comune schiarimento la necessaria cognizione delle due principali condizioni che devono sempre accompagnare qualunque componimento musicale, quali sono il *fine* ed i *mezzi*. Non v' ha certamente musicale *motivo* o *periodo*, il quale non contenga in sè una idea astratta o concreta, semplice o composta. Nè alcuna

di queste idee può affacciarsi senza l'uso di que' mezzi utili, o necessarj che meglio convengano alla sua sposizione. Questa legge ha il suo pieno effetto tosto che si consideri esistere nel *concetto* il *fine* o la parte morale del motivo proposto, ed i *mezzi* o la parte fisica nell' uso dei suoni scelti ad effettuarne l' esecuzione. Però questo *concetto* può consistere tanto in una vaga e indeterminata espressione suggerita dall' anima e dalla libera fantasia del compositore, quanto in una espressione la quale abbia per iscopo l' imitazione di un oggetto determinato. Nel primo caso, il concetto sarà puramente *ideale*, come nel secondo sarà *imitativo*. Questo poi si suddivide in *obiettivo* e *subiettivo*, a seconda della qualità degli oggetti che si vogliono imitare; perciò se li oggetti saranno fisici, come il romore del tuono, il fischiare de' venti l' imitazione sarà obiettiva, giacchè userà di quelle tali voci o suoni, ed in quel modo adoperati da eguagliare possibilmente le stesse voci o suoni da essi oggetti presentati come tipo; che se gli oggetti saranno morali, come le passioni dell' animo o qualunque altro oggetto benchè fisico, ma tale che non produca naturalmente suoni imitabili, come l' apparir della luce, l'agitarsi delle onde, il dileguarsi della nebbia e simili, allora l' imitazione sarà subiettiva. Riepilogando il fin qui detto chiaramente appare, esistere musica *ideale* o morale assoluta; musica *subiettiva* o morale applicata; e musica *obiettiva* o semplicemente fisica.

Ma tutto ciò non basta a spiegare pienamente l'intenzione dell'autore, poichè, quantunque ammessi questi principj, chi può determinare a quale delle succennate condizioni appartenga un dato componimento, se non lo spiega l'ausiliaria lingua articolata, collo stabilirlo ideale o imitativo, fisico o morale? L' unico strumento che vi presenti in maniera compiuta il *fine* del componimento

ed usi contemporaneamente di tutti li più atti *mezzi* per effettuarli, è di certo il canto.

Che nel concetto risieda la parte morale ella è cosa incontrastabile; che coll'uso pratico dei suoni si ottenga la parte fisica, anche questo è di fatto; ma ancorchè esistano queste due volute condizioni, resterà mai sempre indeterminato se il periodo sia ideale, obiettivo o subiettivo, quindi il proposto componimento rassomiglierà, a mio avviso, ad un essere vivente, il quale, privo di articolazione, non può esternare altrui i proprj pensamenti, le proprie idee. Guardate un poco di quanti prestigi abbisogni il mimico per essere in qualche guisa inteso! Date dunque a questo essere vivente la favella, e lo troverete tosto il più perfetto nella creazione. Lo stesso avviene del cantante. Fino a tanto che vi eseguisce una melodia senza l'articolazione, potete dire francamente ch'egli *vocalizza* o *suona*; ma se in unione al suo canto, sentirete ch'egli articola valendosi della pronunzia, troverete che questo strumento tanto naturale, quanto magico avrà raggiunto il sommo grado di perfezione. Il cantante adunque colla sua voce vi offre una melodia perfetta nel suo *fine* e ne' suoi *mezzi* quanto qualunque altro strumento; e di più, colla sua articolata pronunzia, ve la determina esattamente, tanto se sia ideale, quanto se sia imitativa, e quale in somma non la otterreste se esposta vi venisse da qualunque altro conosciuto artificiale strumento.

Le differenti impressioni che una diversa musica ingenera, possono a tutta prova constatare la verità di quanto io dissi. Fate, di grazia, eseguire un pezzo semplicemente strumentale, e, ammesso già che sia bello e bene eseguito, voi sentirete in vero un piacevole diletto, ma non perciò potrete definire quali siano le emozioni che desta nell'animo vostro. Lo che addiviene certamente,

perchè non sapete determinare quale delle esposte idee voglia esprimere (1). Scegliete all' opposto un pezzo vocale articolato: allora sì che lo gusterete con una soddisfazione di ben lunga maggiore, avvegnachè l' idea vi si presenterà a bella prima spiegata e distinta.

Se il periodo musicale adunque, nel suo concetto comprende, come abbiamo mostrato, la pura essenza dell' idea concepita dal suo compositore, il contemporaneo uso e delle voci e dell' articolata pronunzia vi dà la forma materiale del periodo stesso nell' azione perfettamente libera dei necessarj organi a tal uopo occorribili. Ecco adunque l' assieme compiuto; ecco la vitalità musicale nel suo più eminente grado di perfezione, e tale che mi spinge ad esclamare « essere il cantante l'unico strumento naturale veramente perfetto, poichè l' uomo, che le dolci note, alla favella assomiglia, ad ognuno offre l' idea essere egli la vera emanazione ed immagine di quel sommo, che facendolo a sua somiglianza lo costituì re di tutto il creato in cui tutto è *armonia*.

CLASSE PRIMA.

Passando ora a determinare la classificazione delle voci cantanti, noteremo primieramente riescire impossibile di far una dettagliata descrizione sulla loro *qualità* e carattere, mentre si può dire, che ogni individuo abbia

(1) Bello è l' osservare su tale proposito le differenti impressioni che si manifestano nei varj individui componenti una piccola società, allorchè si eseguisce ridotto per soli istrumenti artificiali, un pezzo di canto. Quelli che non l' hanno mai inteso nella sua originalità, lo gustano bensì, ma alquanto freddi e indifferenti, mentre gli altri si entusiastano e lo gustano quasi, come se fosse originalmente eseguito. Ognuno vede che ciò addiviene, perchè i primi non sanno associarvi una determinata idea, ed i secondi conoscono già il significato delle espressive melodie in esso contenute, e perciò doppiamente lo gustano ed apprezzano.

un timbro, forza ed estensione sua particolare. Ciò nulla meno si potrà dividere la estensione totale in voci, così dette *virili*, perchè emesse dagli uomini, e *femminili* perchè emesse dalle donne. Alla prima appartengono i *bassi*, i *baritoni* ed i *tenori*; alla seconda gli *alti* o *contralti*, i *mezzi soprani* ed i *soprani*. Il soprano ha una voce ordinariamente un poco *stridula* attesa la sua acutezza; il contralto ha una voce meno acuta, e perciò più gradevole e *patetica*; la voce del tenore è *penetrante* per essere la più acuta fra le virili; *soda* è la voce del basso, perchè più grave di tutte le altre. Il mezzo soprano partecipa del soprano e del contralto, così il baritono partecipa del tenore e del basso. Le parziali estensioni delle voci cantanti appellansi col nome della loro chiave, ma a'tempi presenti furono esiliate le tre chiavi di mezzo soprano, di contralto e di baritono, giacchè per le voci femminili non s'usa che della sola chiave di soprano, atta già a dar i segni occorrenti alle tre estensioni, e per le virili quella di tenore e quella di basso servibile anche per il baritono. Per altro, la voce del cantante in generale riesce dolce, simpatica, ed espressiva. Influisce poi moltissimo alla pregevole sua caratteristica *qualità*, quella pieghevolezza nel corrispondere a tutte le gradazioni di forza potente, o mite detta *accentuazione*; quella flessibilità al cangiamento di carattere, chiamata *modulazione*; e quella spontaneità al passaggio da una posizione all'altra, come dal grave all'acuto, o viceversa, cioè al *portamento*. La rende perfetta da ultimo, la capacità di eseguire la infinitissima divisione armonica, adattabile praticamente a tutti li tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico. E qui è duopo osservare come l'antico cantore, approfittando della sua voce, comunque prestantesi ad esprimere i variati suoi canti, abbisognasse poi sempre di cambiare strumento, se voleva accompa-

gnarsi con aggiustata intonazione, a seconda del modo e del genere da esso lui impreso ad eseguire.

CLASSE SECONDA



CATEGORIA I.

Se ad una sola categoria restringesi la classificazione degli strumenti naturali, ben più diffusa è quella degli artificiali. Dividesi questa classe di strumenti in tre categorie, cioè da corda, da fiato, da battere. Ciascuna categoria suddividesi poi in varie sezioni, a seconda dei diversi mezzi coi quali si cerca di ottenere la voce ed il suono dello strumento che si vuol trattare. Così gli strumenti da *corda* si dividono in quelli da *arco*, da *pizzico*, da *martello* e da *aria*. Agli strumenti da arco appartengono il *violino*, la *viola*, il *violoncello*, il *violone* o *contrabasso* ed altri (1). Spettano agli strumenti da pizzico l'*arpa*, la *chitarra*, il *mandolino*, la *mandòla*, il *salterio*, ecc. Da martello è il *pianoforte*. Da aria è l'*arpa*, o *lira eolia*.

Sezione I.

Non v'ha certamente strumento artificiale più perfetto di quello che appartiene alla presente sezione, vo' dire del violino, viola, ecc. Si ottengono da questa specie di strumenti risultati per verità mirabili; e, meno l'articolazione, il violino è l'unico (2), che partecipi di tutte

(1) Non tratterò che dei soli strumenti più comuni, e segnatamente dei loro attributi qualificativi, non essendo altrimenti il fine del presente lavoro.

(2) Eguali al violino sono tutti gli strumenti di questa sezione, colla sola differenza che quanto più sono di un centro grave, tanto più perdono di prontezza e vivacità, perciò al violino devesi la preminenza, in confronto di ogni altro strumennto, benchè della stessa specie.

quelle perfezioni di cui è fornito il cantante, perchè è suscettibile alla stessa *accentuazione*, alla stessa *modulazione*, allo stesso *portamento* ed alla stessa *armonica divisione.* Di più, si può ottenere una variata diversità di caratteri a seconda della maggiore o minore pressione delle dita sulle corde, come pure della poggiatura dell'arco e del suo avvicinamento od allontanamento dal fulcro. In conclusione, i di lui suoni naturali imitano le voci cantanti, gli armonici imitano quelle del flagioletto, e col pizzico si ottiene l'imitazione della chitarra, mandolino, ecc.

Il carattere dei suoni naturali è il seguente:

Il *violino* è vivace ed espressivo.

La *viola* è delicata.

Il *violoncello* è insinuante e sodo.

Il *contrabasso* è imperioso.

Nell'accoppiamento, il violino sostiene la parte più acuta, come farebbe il soprano; la viola rappresenta la meno acuta come il contralto; il violoncello la media, come il tenore; ed il violone o contrabasso la grave, come il basso cantante. Se non che l'estensione di questi strumenti è assai più lata di quella delle parti cantanti. Gli strumenti descritti che chiamansi comunemente *quartetto*, costituiscono la sola orchestra perfettamente associabile al cantante, appunto perchè è la sola che vada fornita delle stesse prerogative.

Sezione II.

Fra gli strumenti da *pizzico* il più considerevole e l'*arpa*, per la sua estensione, per l' oscillazione delle sue corde e per la soavità dei suoni da essa prodotti. Quantunque abbia molte imperfezioni, e per essere troppo circoscritta nella divisione armonica, e per la mancanza di una con-

veniente durata nei suoni, pure ella è così *armoniosa* e *toccante*, che infonde nell' animo nostro le più soavi emozioni. Coll' artificio si possono ottenere li suoni *armonici* i quali riescono *dolcissimi* a somiglianza di quelli prodotti dalle lamine di cristallo.

La *chitarra* è in qualche modo simile all' arpa, ma è più imperfetta e più mancante sì nell' estensione, come nell' oscillazione, e carattere dei suoni: per altro accoppiata al canto ed a qualche altro strumento da fiato, e segnatamente al flauto, è sufficentemente *armoniosa* e di buon effetto.

Il *mandolino* viene pizzicato col mezzo della punta di una penna. I suoni sono acuti e privi di una sufficiente oscillazione, per cui non si possono adoperare che note rapidamente successive. A mio credere questo è lo strumento il più *pettegolo* e *ridicolo* di quanti esistono. Pure, per esprimere il brio e lo scherzo, è prestantissimo.

La *mandóla* viene pizzicata come il mandolino, ma ha una maggior estensione e le sue corde conservano di più l'oscillazione. Questo è uno strumento nazionale napoletano.

Il *salterio* si pizzica colle ugne di metallo appuntate. Questo strumento è antichissimo, è fuor d'uso. I suoni riescono come si suol dire *argentini* alla foggia della *spinetta* e del *cembalo*, ambedue di recente caduti in totale disuso. Essendo di metallo le sue corde hanno una oscillazione maggiore della chitarra e del mandolino. Questo strumento è armonioso, e produce suoni abbastanza gradevoli.

Sezione III.

Il *pianoforte* è uno strumento di grandissima moda. Ogni tasto dà moto ad un martelletto, che battendo nella metallica corda le fa sortire il desiato suono. Convien

confessare che oggi giorno, questo pregiatissimo strumento sia giunto al sommo grado della possibile perfezione. Tanto è di fatti perfetto il suo meccanismo, che si ottengono suoni quanto *omogenei* altrettanto *robusti* e *durevoli.* La sua estensione abbraccia quella di quasi tutti gli strumenti. Avvi il *do* più grave tanto profondo, che quasi non si distingue, e l'acutissimo *sol* pari all'estremo acuto dell' ottavino. La *qualità* o carattere dei suoni, è confacente colla voce del cantante in guisa che talvolta i cantanti preferiscono di essere accompagnati dal solo pianoforte, piuttosto che da un' orchestra. L' armonia sul pianoforte sembra una regina sedente sul proprio trono. Tanto vi si presta questo strumento che quasi m' indurrei a creder, essere questa prestazione piuttosto fatale che utile al vero bello delle composizioni musicali, giacchè induce troppo facilmente il compositore a far sì che bene spesso l'armonia signoreggi di soverchio in confronto della melodia. Lo che ragionevolmente s' oppone alle sane leggi. La melodia tesse il discorso musicale, e l' armonia lo regge. Queste due proprietà della musica sono inseparabili, ma ognuna deve prestarsi al solo suo fine, e non oltrepassar di questo i giusti limiti, altrimenti la composizione risulta certamente difettosa. Mi si condoni questa breve digressione, poichè mi sembra cadere troppo acconciamente, per non lasciarla sfuggire.

Ora ritornando al nostro strumento, debbo aggiungere che i risultati che si possono da esso ritrarre sono tali da illuderci, a segno di valutarlo come una compiuta categorica orchestra. E non è forse tale? sì, certamente; dacchè il solo *pianoforte* offre tutto il desiderato complesso strumentale. Osservate alcun poco le composizioni, segnatamente moderne, e vi ravviserete espressa una distinta melodia, unirsi a questa un armonico accompagnamento, e contemporaneamente un intreccio di variati

graziosi scherzi melodici secondarj, alla foggia di un continuo fraseggiante ornato, che ravvivano l'accompagnamento stesso, e formano un tutto così avvicendato e brillante da non lasciar certamente di più a che desiderare. Sembra incredibile che una sola mente e due sole mani abbiano ad evadere in un tempo istesso tanti diversi oggetti!... Se il pianoforte potesse indefinitivamente conservare le durate dei suoni, e se fosse suscettibile alla infinitesima graduazione delle divisioni armoniche, sarebbe forse il più perfetto fra li strumenti artificiali.

Sezione IV.

L'*arpa eolia* è uno strumento fornito di lunghe corde, disposte armonicamente, le quali producono il suono mediante l'oscillazione eccitata dallo scuotimento dell'aria. Tali suoni riescono *penetranti* e *gradevoli*, ma *misteriosi.*

CATEGORIA II.

Dividesi la categoria degli strumenti da fiato in istrumenti da bocca, da piva, da tuba, da anima e da lingua.

Sezione I.

Diconsi da *bocca* que' tali strumenti nei quali adoperasi la bocca per ottenere la *voce* senza usar d'alcun altro mezzo. Fra questi abbiamo i flauti, i quali sono di due specie, cioè flauto a becco e flauto traverso. Quello a becco produce una voce dolcissima da cui prende il nome di *flauto dolce.* Abbiamo flauti di varie grandezze per esempio il *flautone* per le voci basse; *flauto* di *tenore* per le medie; *flauto* di *alto* per le acute; e *flagioletto* per le acutissime. Questa specie di flauti è per altro in disuso.

Il *flauto traverso* all'opposto è usitatissimo. Chiamasi con questo nome, perchè si appressa alla bocca il foro principale e si tiene orizzontalmente, di modo che va a traversare il corpo del suonatore. I flauti moderni incominciano la loro estensione dal *si* sotto le linee del violino, e progredisce fino al *si* sopracuto, distante tre ottave complete. La voce del flauto è *amena* e *voluttuosa.* Esiste anche il traverso di una dimensione molto minore e chiamasi o *sestino* od *ottavino*, il quale incomincia dal *re* quarta riga del violino, e progredisce fino al *sol* acutissimo oltre a due ottave. La sua voce è *brillante*, ma troppo sensibile, e non si usa, che nell'assieme generale di tutta l'orchestra, e nei momenti di forza.

Sezione II.

Fra gli strumenti da *piva* abbiamo l'oboé ed il corno-inglese, il clarinetto, con tutte le sue variate dimensioni, il fagotto ed il glicibarifono.

L'*oboé* incomincia la sua estensione dal *do* sotto le linee del violino, e progredisce a seconda dell'abilità del suonatore anche fino al *fa* sopracuto, oltre alle due ottave. La sua voce è *sensibile* ed *insinuante*, ma pecca alcun poco del nasale. Anni addietro si calcolava il principale fra li strumenti da fiato nelle orchestre.

Il *corno-inglese* non è altrimenti che lo stesso oboé in un centro una quinta più grave. La sua voce è *dolcissima*, ma *flebile*, nè si adopera che di rado ed in quelle circostanze segnatamente in cui si voglia destare una tenera commozione nell' ascoltante.

Il *clarinetto* suddividesi in clarinetto basso, in cornobassetto, in clarone, in clarinetto grande col pezzo in *la* od in *si bemolle*, in clarinetto piccolo in *do*, in terzino, quartino, sestino e financo in ottavino. Ognuno vede che

tutta questa diversità di dimensioni apporta una capacità di estensione considerevolissima. Però nell' orchestra, i clarinetti più comuni sono il grande col pezzo in *la* od in *si bemolle*, ed il piccolo in *do*. Il clarinetto basso corrisponde ad un' ottava più grave di quello col pezzo in *si bemolle*; il corno-bassetto corrisponde ad una quinta più grave di quello in *do*; ed il clarone ad una quarta sotto dello stesso. Del clarinetto in generale le voci basse sono *rauche*, ma penetranti, le medie sono *soavi*, benchè cupe, e le acute sono *stridule*; dirò anzi che nessuno strumento è così variante di carattere quanto il clarinetto. Anche in questo strumento le voci sortono alcun poco nasali.

Il *fagotto* ha una estensione eguale a quella del violoncello, come pure il carattere della voce lo rassomiglia; se non che riesce un poco *fessa* mercè della piva, ed anche un poco lignea attesa la dimensione e forma del corpo tutto di legno e tutto chiuso; benchè la sua voce riesca alquanto ottusa, ciò nullameno risulta *semplice* ed *omogenea*.

Il *contro-fagotto* dà l'ottava bassa del fagotto, e la sua voce riesce molto *cupa*, *grave* e *robusta*.

Il *glicibarifono* è un nuovo strumento, che unisce l'estensione del fagotto a quella del clarinetto. La sua voce *partecipa* del carattere di ambedue, ma è più *robusta* e produce un ottimo effetto.

Sezione III.

Fra li più usati strumenti da *tuba* abbiamo il clarino, la tromba-corta, il cignale ed il trombone; la cornetta ed il corno da caccia; il gimbasso e molti altri.

Il *clarino* o *piccola tromba* è il più acuto strumento della sua specie, e la sua voce è *stridula*.

La *tromba corta* ha naturalmente una voce acuta e *fen-*

dente, ma mercè la macchina è di molto corretta, di modo che riesce soltanto *penetrante*.

Il *cignale* è una tromba egualmente corta, ma larga in guisa tale che sembra quasi simile ad un corno dritto. Questo strumento partecipa dello voce del corno, e di quella della tromba, ma è oltremodo *sensibile* e *penetrante*. Egli associa ad una gran forza molta dolcezza ed infonde una impressione così viva e così toccante che quantunque più non si senta effettivamente, pure per un qualche tratto di tempo ci rimane come si suol dire all' orecchio. Credo che il suo nome stesso voglia esprimere il lamento del cigno, che è tanto vivo è penetrante in conformità ai caratteri della sua voce.

Il *trombone* o *tromba da tiro* (che presentemente non è più tale attesa la macchina, e quindi lo chiameremo soltanto trombone) ha molte grandezze o dimensioni. Perciò il *tromboncino* corrisponde ad una tromba un poco più grande della comune. Il *trombone medio* ha l'estensione del baritono, ed il *trombone* basso dà le voci più gravi. La voce del trombone segue i caratteri della tromba ma diviene tanto più *ferino*, quanto più basso.

Il *bombardone*, o *contro-trombone* ha una voce veramente *formidabile* e per la sua forza e per la sua gravità.

La *cornetta* è un piccolo ed acutissimo corno da caccia. La sua voce è *fendente*, attesa la forza e l'acutezza.

Il *corno* da *caccia*, mediante le sue accordature può abbracciare una considerevole estensione. La sua voce è *rauca*, ma *armoniosa*, e malgrado il suo difetto ha tanta dolcezza da temprare in gran parte l'asprezza naturale di tutti li altri strumenti a tuba.

L' *officleide*, o *gimbasso*, è uno strumento, che tramanda una voce profonda e *penetrante*, il di cui carattere partecipa del bombardone e del contro-fagotto.

Sezione IV.

L' *organo* è una macchina che non soffre alcun confronto. Egli è il più magnifico e complicato strumento che esista; anzi possiamo francamente chiamarlo il sovrano degli strumenti. Ove esista un organo (e segnatamente grande, moderno), non v'ha alcun bisogno di altri strumenti giacchè egli solo contiene in sè la più grandiosa e completa orchestra. Col mezzo dei così detti registri vi offre la più appagabile imitazione di qualunque strumento. Le sue canne, dalle quali sorte la voce, sono di due specie, ad *anima* ed a *lingua*. Colle canne ad anima, imita le voci cantanti, li strumenti d' arco e quelli a bocca, mentre colle canne a lingua imita quelli da piva e da tuba. Aggiungasi essere fornito ancora di alcuni strumenti da percossa, come i campanelli, il rullo, la catuba ed i piatti. In conclusione sembra l'unico strumento eletto a destare una qualche idea della grandezza e maestà di quell'ente supremo, al di cui servigio venne destinato; vo' dire nell'augusto tempio, per accompagnare e formar eco alle devote ceremonie dirette all'Altissimo.

Strumenti a lingua sono pur anco l'*acordion*, il *melofono* e la *fisarmonica*. Le loro voci sono tutte eguali e rassomigliano alcun poco a quelle del corno-inglese, quindi di un carattere *dolce* e molto *espressivo*, ma monotono e perciò in sulle prime questa specie di strumenti desta si può dire un amoroso incanto, e col lungo andare v' invita al sonno, e a dirla francamente, a me produce anche la noja.

CATEGORIA III.

A questa categoria appartengono varj strumenti, ma tutti riempitivi, perciò di pochissima entità. Eccoli:

I *timpani* sono d'ordinario due, suscettibili ad essere variatamente accordati nei diversi toni. Uno di questi offre la tonica, l'altro la dominante. Il loro suono è *cupo* e *misterioso*.

Il *tamburo* è un cilindro metallico coperto di pelle, il di cui suono sembra indeterminato, ma però desta *allegria* ed *entusiasmo*.

Il *rullo* è un cilindro di tavola sottile ed egualmente coperto, ma il suono riesce più *esile* e *cupo*.

La *catuba*, o gran cassa, è come il rullo, ma doppiamente grande, il di cui suono è indeterminato, e mediante i colpi datigli riesce *potente* e *profondo*.

I *piatti*, essendo uno strumento metallico, suonano sempre unitamente alla catuba per temprare quel suono così cupo ed arido.

Il *sistro* è una lamina d'acciajo girata in forma di triangolo equilatero che si percuote mediante una spranga di ferro, e dà un suono quasi indeterminato ma *simpatico* e *piacevole*.

Il *cappello chinese* non offre che una quantità di campanellini, e scosso, li fa suonare tutti in un punto. Usasi soltanto nelle bande militari, unitamente alla catuba ed ai piatti, per rendere sempre più brioso il complesso strumentale.

I *campanelli* sono una serie di piccole campane, accordate per ordine di scala, e si prestano a rendere più distinte e più *vivaci* alcune melodie assegnate a qualche strumento acuto.

L'*armonica* è uno strumento formato di tante lamine

di cristallo di varie grossezze e lunghezze, che si percuotono con una palla di zurlo, e danno suoni *dolci* ma *penetrantissimi*, e dirò forse troppo insinuanti, poichè apportano al nostro individuo non poca alterazione, inquietezza ed eccitabilità. E forse per questa ragione non è usato quasi da nessuno. Che ricca e bella tavolozza pel musico pittore!

§ 4.

DEGLI ACCENTI E LORO ATTRIBUTI QUALIFICATIVI.

Di ogni lingua articolata il colorito, la vivezza e lo spirito consistono nell'accento. È desso che ne sostiene l'officio più dignitoso e più sublime, vale a dire la parte pratica. Se ciò avviene in maniera così rilevante rispetto a quelle lingue che sono prive di qualunque melodioso concetto, che cosa dovrassi dedurre rapporto alla musica, ove la melodia ne forma la prima bellezza? Risponderemo che se di tanta importanza è l'accento in una qualunque lingua, benchè morta da questo lato, di tanto maggior considerazione dovrà essere nella nostra, in cui le maggiori o minori inflessioni di voce, danno, a dir così, i punti d'appoggio e quelli di divisione fra una sillaba e l'altra, fra una parola e l'altra, e fin anco fra l'uno e l'altro periodo. Non intendo ora (poichè questo non è il suo posto) di dare nel presente paragrafo, una teoria compiuta rapporto alla *prosodia* (1) *della musica*, ma farò soltanto un cenno intorno ai diversi *accenti* per

(1) È mia intenzione di pubblicare un opuscoletto separato, concernente appunto questa sola parte musicale, che intitolerò *Prosodia della musica lingua.*

mostrare come dalla loro disposizione, il periodo o pensiero musicale, acquisti una forma *qualificativa*.

Due specie di accenti abbiamo, grammaticale l'uno, oratorio l'altro. Il grammaticale consiste in quel punto di misura, che dev'essere costantemente e distintamente marcato quel dato suono in confronto degli altri, a guisa della maggior inflessione di voce che cade sulle sillabe appartenenti al discorso articolato. L'oratorio consiste in una vaga e variata maniera di accentare le melodie per dar loro risalto, forza ed espressione.

Ed in quanto all' accento grammaticale, io trovo non esisterne che di due sorte, cioè *regolare* ed *eccezionabile*. L' accento regolare marca la sua posa nel momento in cui deve giustamente e naturalmente cadere, e questo può essere 1 *minore*, 2 *maggiore*, 3 *massimo*. L'accento eccezionabile poi cade sempre fuori del punto giusto di misura, e chiamasi *apparente*.

1. L' *accento minore* consiste nel marcare con maggiore intensità il primo suono formante parte di qualunque brevissima espressione, come della bina, terzina, quartina, ecc.

2. L'*accento maggiore* marca costantemente il primo suono di qualsiasi misura, o battuta; e se il tempo è pari, qualora il movimento non sia troppo celere, può marcare anche il principio della seconda metà, cioè il terzo quarto.

3. L'*accento massimo* o *metrico* (1), cade sul principio di ogni due misure o battute. Dicesi metrico, poichè di qualunque periodo, il detto accento marca quel suono su cui cadrebbe la penultima sillaba del verso

(1) Non devesi obliare, che il piede latino è paragonabile alla nostra battuta, e che il piede greco corrisponde al metro formato di due piedi latini, cioè due battute.

piano, quindi ne segna la *misura* corrispondente al verso stesso. Questo accento non ha luogo dovunque, ma soltanto quando vuolsi regolarmente spiegare un poetico periodo. Se l' accento *maggiore* contiene in sè il minore, il massimo li contiene tutti e due.

4. Dicesi *accento apparente* quello che si spiega in un momento, in cui non dovrebbe naturalmente cadere. Ei sarà tale adunque se verrà marcato sulla seconda nota della *bina*, sulla seconda o terza della *terzina*, e su qualunque nota della *quartina*, fuorchè sulla prima. Così pure sarà tale se cadrà sui così detti quarti deboli, quali sarebbero o sul secondo o sul quarto dei tempi pari, e sul secondo o sul terzo dei dispari. Anche la *sincope* si presenta quasi sempre coll' accento apparente. I nostri antichi istitutori non volevano paragonarla alla sincope grammaticale, ma ciò mostra che forse non l' avranno bene esaminata. Io poi chiederei in questo caso che mi si volesse definire, che cosa sia la *sincope* grammaticale, e sono certo, che mi si risponderebbe « esser ella un' abbreviatura o troncamento di qualche sillaba il quale nulla toglie al significato della parola, e dà grazia alla frase, come *nil* in luogo di *nihil*, *diremmo* in luogo di *diressimo* » e mille altre. E nella musica non abbiamo forse la stessa cosa? Sì, tosto che si segna, e si esprime una sola nota in vece di due, od anche tre, per esempio una battuta formata di una semiminima, una minima, ed una semiminima; oppure altra battuta formata di una semiminima, una semiminima doppiamente puntata ed una semicroma. Certo che, nel primo esempio la minima corrisponde a due semiminime legate assieme, pel qual motivo alcuni autori la chiamano anche *legatura*; e nel secondo esempio, la semiminima doppiamente puntata corrisponde ad una semiminima, una croma, ed una semicroma legate assieme.

L' uso poi di questi accenti produce nella musica una condizione *qualificativa* di molta rilevanza, giacchè la regolare uniformità dei primi tre rende equabile e *tranquilla* l' espressione, e l' accento apparente rompe in certa guisa quella monotona equabilità, e rende l' espressione più *fluttuante* ed *agitata.*

L' *accento oratorio*, abbandonando qualunque posa pedantesca, tutto si presta a quella variata, patetica espressione, che reca tanto risalto alla melodia. Questo è un accento che risiede soltanto nell' anima di chi abbia un giusto e delicato sentire, e di chi sia fornito dalla natura; e mediante una buona educazione, di un gusto squisito. Per quanto possa esser bello e sublime un componimento musicale, se non è accentato manca di espressione, e riesce indifferente. Che dirò poi se questo componimento fosse eseguito con una malintesa accentatura (caso non raro)?... Una mala accentatura avrebbe il potere di renderlo non meno che deforme. Se una musica manca di espressione non è che un inconcludente gioco di suoni, e resta priva del dovuto colore, spirito e vaghezza: ma non basta che abbia una espressione qualunque; questa espressione deve essere giusta, e tale, che infonda nell'animo dell' ascoltante tutte quelle emozioni che il soggetto richiede, e la volontà dell' autore desidera. Consiste pertanto la giusta accentazione nelle varie animate tinte che dennosi dare al nostro quadro musicale. Queste tinte si ottengono, coll'usare di un movimento ora più tardo, ora più pronto, e colle ben disposte graduazioni di piano, crescendo, forte, ecc. Ecco quali devono essere le impronte *qualificative,* sulle quali tutta s' appoggia l' espressione musicale. E per verità, ai nostri tempi non mancano i compositori di segnare tutte le possibili indicazioni affinchè li esecutori entrino, per quanto fia possibile, nello spirito dell'espressione voluta

dall'autore del componimento stesso. Queste indicazioni io ve le offro nella presente sottoposta tabella.

ppp:	indica	pianissimo.
pp:	—	molto piano.
p:	—	piano.
cresc:	—	crescendo di forza.
f:	—	con forza.
ff:	—	molto forte.
fff:	—	fortissimo.
sf:	—	sforzando o rafforzando alcun poco.
sm:	—	smorzando o d'una forza mancante.
<	—	piano e crescendo.
>	—	forte e smorzando.
< >	—	piano, crescendo, forte, decres., piano.
accel:	—	aumentare di velocità.
rall:	—	ritardare nel movimento.
animato	—	rinforzare ed accelerare.
dim:	—	non solo diminuire la forza, ma eziandio ritardare il movimento.
ad libitum od a *piacere*	—	che l'esecutore può liberamente accelerare o rallentare.
∧ ‾ .	—	marcare con distinzione il suono, cui appartiene l' indicato segno.
....	—	che l' esecuzione dev' essere secca e staccata.
⌒	—	legare o strisciare i suoni segnati dall' indicata curva.
⌒	—	abbracciare tutte due le sopraindicate espressioni, cioè marcando i suoni indistintamente nell' atto stesso, che se li legano.
leg:	—	suonare leggermente.
dol:	—	suonare con delicata espressione.

Questi sono i più usitati segni convenzionali, per dare all' esecuzione quella giusta accentatura, che convenientemente esprima la volontà dell'autore. Segni, che bene osservati, danno al componimento una bellissima impronta *qualificativa*, tutta l'animata espressione, e lo rendono eloquentissimo.

CAPITOLO NONO.

Della parte copulativa ossia delle cadenze.

Nel diagramma melodico di qualsivoglia tono o modo, come accennai, esiste sempre la percezione musicale. Ma non essendo retto questo diagramma che da un solo accordo, avviene ch'egli marca soltanto un semplice punto armonico, e la percezione rimane quindi priva del necessario sviluppo. D'altronde questo sviluppo non si può ottenere senza il concorso almeno di due accordi diversi, cui dassi il nome di armonica cadenza (1). Dal che ne segue, che se nella cadenza esiste la facoltà di unire fra di loro i diversi accordi, quella di mostrarne la convenienza armonica, e quella finalmente di svogliere le due idee costituenti la percezione, alla cadenza devesi attribuire il vanto di rappresentare la vera azione copulativa, e la proprietà attributiva del *verbo*. Questa è forse la più estesa, e più interessante teoria, siccome quella che tratta di tutti i mezzi, destinati a collegar fra loro suoni ed accordi diversi. Una occhiata che si dia alla convenienza o discrepanza, che esiste fra i due suoni

(1) L'armonica cadenza in questo caso abbraccia l'unione successiva di due, o più accordi formanti una breve armonia, a differenza della così detta cadenza armonica, chiamata tale, perchè passa dall' accordo del mezzo armonico (la dominante) a quello della tonica.

si-do dall'essere successivi, o simultanei, basterà a formarci una giusta idea della rilevanza di questa teoria.

Quando considero melodicamente i sopraccitati suoni *si-do*, trovo nella loro successione la cadenza perfetta, cioè una risoluzione definitiva, tanto, se la sensibile *si* risolve ascendendo sulla tonica *do*, quanto se la producente *do* risolve discendendò sulla mediante *si*. Che, se li considero armonicamente, trovo nella loro simultanea unione la dissonanza assoluta, vero principio da cui traggo, (come si vedrà) tutte le leggi delle dissonanze. Necessita adunque occuparsi della presente teoria con tutta la possibile chiarezza ed ordine; il qual ordine consiste in due grandi oggetti; 1.° quale sia la convenienza di rapporto fra un accordo dato rispetto ad altro accordo diverso; 2.° quale debba essere la procedura di ciascun suono all' effettuazione del passaggio dall' uno all' altro dei due accordi dati. Procedura che dev' essere scrupolosamente osservata anche nel caso di qualche sottointeso accordo intermedio.

Premettasi ancora, che nella stessa guisa, che di qualunque lingua articolata l'unico vero verbo è l' *essere*, anche della lingua musica la vera unica cadenza è la semplice tonale. E se qualunque altro verbo non si può considerare, che composto di un aggettivo unito al verbo essere in modo espresso o sottointeso, anche qualunque altra cadenza, benchè talvolta apparentemente semplice, devesi valutare composta di un aggiuntivo accordo intermedio, il quale offra ad essa l'unione della tonale. E per vero dire, se nell'esistenza del tono, abbiamo la sostanza soggettiva, nella cadenza tonale abbiamo l' analogo sviluppo; che è quanto dire, nome sostantivo nel soggetto, ed essenza copulativa nel verbo essere. Dunque esiste la stessa analogia fra il tono e la tonalità o cadenza tonale, che v' ha fra il nome sostantivo ed il verbo

essere. In conseguenza di tutto il fin qui esposto, formeremo il nostro piano modellato sulla teoria dei verbi, vale a dire sulla loro natura in quanto, 1. all' *azione*, 2. alle *persone*, 3. ai *modi*, 4. ai *numeri*.

1. L'*azione* è quella proprietà che ha il verbo di trasmettere l'*atto* di volontà dall'agente al paziente. Se questo atto rimane nello stesso sostantivo, che n'è la vera causa agente, e che perciò appunto si appella con tal nome, il verbo è intransitivo, e se l'atto procede da un oggetto all'altro, il verbo è transitivo. Siccome poi questa azione può essere diretta o inversa, così il verbo dividesi in attivo e passivo. Il transitivo attivo ha luogo quando il soggetto agisce immediatamente sull' oggetto, ma se l'oggetto reagisce contro il soggetto il verbo diviene passivo. I Greci chiamano medio il verbo intransitivo, perchè partecipa dell'attivo e del passivo, in quanto che agisce, e nell' atto stesso reagisce verso il soggetto da cui prende la mossa, e su cui rimette la posa. Ecco che in tal caso l' agente resta ad un tempo anche paziente.

Lo stesso *atto* di communicazione fra i diversi successivi suoni ed accordi esiste nella *cadenza*. Se ella agisce intorno allo stesso tono chiamasi tonale, come il verbo medio, e se passa ad un tono diverso, diviene transitiva, e dicesi transizione. A seconda del rapporto diretto o indiretto, che esiste fra il tono da cui si parte, a quello su cui si risolve, anche la cadenza assume il titolo, o di diretta paragonabile al verbo attivo, o d'indiretta simile al verbo passivo.

2. Dacchè l'azione del verbo può avere varietà di rapporti, ne viene di conseguenza la necessità di conoscere quale sia il rapporto fra un oggetto e l'altro. Certo che nel soggetto risiede il principio causale della proposizione da cui ella prende moto, e perciò egli rappresenta,

come dicesi la *persona prima* (1). Se questo soggetto rivolge il suo discorso ad altro oggetto, questo occupa necessariamente il secondo posto, e dicesi *persona seconda*. Che se a questa seconda persona, la prima dirige un discorso risguardante un oggetto estraneo ad ambedue, questo oggetto chiamasi *persona terza*. Ora il verbo medio non agisce che intorno ad una sola persona, e rigorosamente parlando, alla *prima*. Nel transitivo attivo hanno luogo tutte tre, come I.ª *io amo te* II.ª; I.ª *io amo lui* III.ª; e II.ª *tu ami lei* III.ª. Egualmente nel transitivo passivo come II.ª *tu ami me* I.ª; III.ª *egli ama me* I.ª; e III.ª *egli ama te* II.ª Quando il verbo è passivo ei move in maniera retroattiva, quindi resta invertito l' ordine personale, in guisa che la seconda o terza persona assume l'officio di prima, e la prima quello di seconda o terza; ond' è che a ben considerare lo spirito della teoria, convien ritenere, che la persona agente sia sempre in fatto la prima, e perciò nel verbo medio non v'ha *stricto jure*, che la sola prima persona, quantunque si dica *voi leggete*, *ei legge*.

Raccogliendo quanto esiste circa le persone, e volendo riportare nella nostra lingua musica un conveniente parallelo, non potrei che ripetere quanto dissi rapporto all'azione, cioè che qualunque cadenza la quale parta per esempio dal *do* e risolva sul *do*, già stabilito tono, altro non è che tonale, e che lo stesso *do* si considera come agente e paziente ad un tempo, perciò paragonabile ad una sola *persona*, e naturalmente la *prima*. Qualora io passo dallo stabilito tono, ad un tono da

(1) Nelle lingue articolate, non parlando che da persone, è da ciò derivato che chiamasi indistintamente *persona* qualunque sia l'oggetto, cui la persona prima (unica vera persona) rivolga il suo discorso, o di cui intenda parlare. Tanto la seconda, quanto la terza persona, possono essere indistintamente persone o cose.

questo diverso, la cadenza diviene transitiva, ed ha luogo il passaggio dalla tonica primaria a quella su cui immediatamente si passa, e che si può paragonare alla *persona seconda.* Questo passaggio poi, se non è regolarmente immediato, ma che in vece abbisogni di una mediante cadenza espressa o sottointesa, egli va a scoprire una nuova tonica ad esse del tutto estranea, paragonabile alla *persona terza.* In conclusione, alla *persona prima* corrisponde la tonica *principale*, quella cioè del tono proposto; alla *persona seconda* corrisponde quella tonica, che abbia relazione immediata colla principale; ed alla persona terza corrisponde quella tonica, che colla stessa principale non abbia relazione se non mediata. Devesi da ultimo ritenere, che ogni qual volta si stabilisca per tono la nuova tonica, sia pur ella relativa alla principale, o no, devesi calcolare per tonale, qualunque cadenza s'avvolga intorno ad essa, e diviene così una novella tonica principale, alla stessa maniera del verbo medio sopraccennato.

3. Dalla maniera con cui si effettua lo sviluppo delle due idee, ossia dal movimento del verbo, succede che lo sviluppo stesso può avere differenti aspetti i quali chiamansi comunemente *modi.* Dividonsi i modi in infinito o indefinito o indeterminato, ed in finito, o definito, o determinato. Il primo modo chiamasi indefinito, perchè privo di mutazione desinenziale; definito l' altro, perchè variante nelle sue desinenze. Siccome poi il modo definito suddividesi in assoluto e relativo, così all' assoluto appartiene l'indicativo, altrimenti detto anche dimostrativo, ed al relativo, appartiene il congiuntivo o soggiuntivo semplice o condizionale.

Nella musica lingua il modo indefinito viene espresso da quella maniera con cui si passa istantaneamente dall'una all'altra tonica, come sarebbe dal *do maggiore* al

la minore, senza frapporvi l' accordo della dominante *mi*. Ciò mostra l' esistenza dei due toni di *do* e di *la* privi di una determinata maniera, che leghi compiutamente una tonica coll'altra, come se dicesi *io amare te*. Il definito poi suddividesi anche musicalmente in assoluto e relativo, colla differenza però, che l' assoluto si conosce generalmente sotto il nome di risoluzione definitiva, o di cadenza finale, e questa succede quando la dominante e la sensibile, o separate od unite, risolvono sulla tonica. Dirò per altro che nella melodia semplice anche la sola sensibile basta a risolvere compiutamente sulla tonica, ma in armonia la risoluzione non riesce compiuta se la tonica non succede alla dominante. Il relativo, cui appartiene il soggiuntivo, viene da noi chiamato cadenza imperfetta, cadenza rotta, cadenza preparatoria, ecc. L'officio delle citate cadenze corrisponde ai proposti modi, sicchè poco monta la differente denominazione, lorchè i risultati sono li stessi, ed esprimono adeguatamente le stesse leggi.

Non si può adattare la teoria dei *tempi* alla musica, giacchè a guisa del nome, null'altro tempo esiste fuorchè il presente. Abbiamo ciò nulla meno la diversità di aspetto con cui qualunque accordo può presentarsi, poichè dato l' accordo della tonica *do*, qualora la risoluzione cada sullo stesso *do* è perfetta, ma se cade sul *mi* o sul *sol*, manca tosto del necessario perfetto compimento, quindi va a costituire una differenza condizionale, ancorchè il *modo* sia *definitivo*. E se dovessi dire la mia opinione rapporto all' immagine che mi offre in questo caso, sarebbe quella di paragonar questi tre differenti aspetti ai tre tempi passato, presente e futuro, giacchè l' accordo in base corrisponde perfettamente al tempo presente, quello in primo rivolto all' imperfetto, e quello in secondo rivolto offre il reale bisogno di pro

gredire per ottenere la desiata risoluzione definitivamente compiuta sulla base: e siccome ciò non può succedere che in progresso, come dal secondo rivolto richiesto e promesso all'udito, così mi sembra che si possa in qualche guisa rassomigliarlo al futuro. Non devesi dare pertanto alcuna rilevante entità a questa incidente osservazione, modellando in vece la teoria dei rivolti, come formante parte del modo soggiuntivo, avvegnachè la risoluzione non è più perfettamente compiuta se non cade sulla base, e quindi riesce condizionale, nè può più appartenere all' indicativo assoluto.

4. In quanto ai *numeri* non possiamo che riportarci alla teoria dei nomi, giacchè questi si uniformano perfettamente, cioè, per il *singolare* la *melodia* semplice, per il *duale* l' *a due*, e per il *plurale* l'*armonia*. Per dare un' idea applicata alle addotte proprietà della cadenza, vi propongo un semplicissimo esempio, e questo quasi a premessa dello svolgimento parziale che assumo trattare. Siano pertanto li due successivi suoni *si-do*.

1. Il passaggio dal *si* al *do*, senza alcuna premessa mi stabilisce il solo tono di *do*, dunque la cadenza è *tonale*, simile al *verbo medio*.

2. La risoluzione sulla tonica, mostra essere questa l' unica *persona prima*.

3. Seguendo la passata in maniera determinativa, il *modo* sarà *definito indicativo*.

4. Giacchè la risoluzione si effettua sulla base, paragonasi al *tempo presente*.

5. Succedendo melodicamente la data espressione, mostra che il *numero* è *singolare*. Dovendo ora passare allo sviluppo della teoria delle *cadenze* rappresentanti le varie azioni dei verbi, seguirò lo stesso ordine grammaticale trattando dapprima delle cadenze tonali paragonabili al verbo medio, indi delle transitive dirette per il verbo

attivo, in terzo luogo delle transitive indirette per il passivo, e da ultimo delle difettive per li anomali od irregolari.

§ 1.

DELLE CADENZE TONALI.

Nelle cadenze tonali null'altra tonica esiste fuorchè quella propria del tono stabilito, e perciò in dette cadenze, qualunque base d'accordo assume l'aspetto di una supposta tonica. Ciò nullameno, l' ordine risulta ipoteticamente lo stesso, come se fossero tutte egualmente vere toniche, quindi passando dalla tonica ad altra base, essa rassomiglierà alla *persona prima*, ed inversamente passando da altra base alla tonica, questa rassomiglierà alla *persona seconda*, e passando finalmente da una base all'altra, nessuna delle quali sia la tonica, apparirà esistere la *persona terza*. Trattandosi che tutto è tonale, così non si possono usare altri suoni che i reali, quelli cioè proprj della natura del tono. Gli esempi saranno armonici, vale a dire esprimenti il plurale, poichè nel grave sta la parte reggente armonica, e trattandosi di cadenze, tutto si dirige ad esso grave corredato del proprio complesso, per cui resta facile il trarre dall'armonia, tanto la melodia semplice paragonabile al singolare, quanto la composta paragonabile al duale. Certo che conviene aver attenzione alla scelta de' suoni che trar si vogliono dal complesso, avvegnachè nella individualità, non ogni suono è adattabile, non ogni bisonanza è opportuna; ed ancorchè abbiasi fatta buona scelta, conviene sempre egualmente avere attenzione alla condizionale procedura di ciascun suono a seconda del posto che occupa, e della risoluzione o passaggio dalla cadenza stessa verificabile. Così pure, tutto sarà presentato prima col grave in base,

poscia si mostreranno le prerogative dei rivolti, e il modo di farne di essi un conveniente uso. Riducesi quindi tutta la maggiore entità di questa teoria ai quattro modi, definitivo indicativo, soggiuntivo semplice, soggiuntivo condizionale, ed infinito. E noi, seguendo la presente guida, ci occuperemo di trattare la teoria delle proposte cadenze.

1. La *cadenza finale*, o *definitiva assoluta*, è quella che passa dalla dominante, o dalla sensibile alla tonica. Devesi per altro la preferenza alla prima, che n'è la vera sorgente dell'accordo sensibile, e che quantunque materialmente osservata, si vede chiaro essere l'accordo della dominante quello che contiene pur anco la sensibile, e perciò abbiamo risoluzione armonica e melodica nello stesso tempo, laddove l'accordo della sensibile non contiene altrimenti quello della dominante, ed in tal modo non si effettua che la sola risoluzione melodica, bensì definitiva, ma sempre subordinata e secondaria.

2. La *cadenza sospesa*, o *relativa semplice*, è quella che passa dalla sottodominante alla tonica. Se l'assoluta risolve in maniera completa, ella è cosa evidente, che invertito l'ordine, questa non possa che proporre, e rimanendo *sospesa*, risultar incompleta, benchè *relativa*.

Dunque qualunque cadenza di salto di quinta maggiore discendente, o quarta minore ascendente, purchè il primo accordo sia maggiore, sarà sempre completa e risolvente paragonabile all' indicativo, mentre qualunque cadenza di salto di quarta minore discendente, o di quinta maggiore ascendente, sarà sempre sospesa ed incompleta, paragonabile al soggiuntivo semplice.

3. Ogni cadenza di grado ascendente o discendente, non che di quarta maggiore ascendente o di quinta minore discendente, è sempre *imperfetta* e deficiente, la quale abbisogna di essere susseguita da altra cadenza de-

terminativa nella stessa guisa del soggiuntivo condizionale. È altresì soggetta alle stesse leggi la cadenza di salto di terza ascendente, o discendente, nel caso in cui il secondo accordo sia il sensibile, come *sol*, *si* co' loro accordi, od egualmente *re*, *si*. Si eccettua la sola cadenza di mezzo grado ascendente, qualora il primo accordo sia sensibile, come si vede nella definitiva assoluta, che in questo caso risolve determinatamente.

4. La cadenza di salto di terza, sia pur ella ascendente, o discendente, è tale che non produce una distinta varietà di accordi, e quindi rimane, quasi dire, neutrale. Ciò produce l'effetto, che risulta *indeterminata*, e simile al modo indefinito. Eccettuansi da questa specie, le due cadenze, il di cui secondo accordo sia sensibile, poichè allora diventano soltanto preparatorie, come sopra esposi.

Merita particolare osservazione il vedere, come tutte le descritte cadenze, seguendo l' ordine della tabella delle consonanze, offrano eziandio un giusto corrispondente risultato, in quanto alla maggiore, o minore perfezione della cadenza medesima. Così quella di quinta maggiore discendente, segnando l' intervallo della prima fra le consonanze perfette, è parimenti la più perfetta e definitiva d'ogni altra. Quella di quarta minore discendente è egualmente perfetta e distintamente caratteristica, quantunque riesca sospensiva, poichè l'esser tale nulla toglie della sua naturale perfezione; del che ne fa fede la così detta cadenza plagale esistente alla fine di molti classici componimenti. Quella di terza ascendente e discendente risultano parimenti perfette, benchè indeterminate. Restano da ultimo imperfette quelle, le di cui basi segnino l' intervallo di consonanza imperfetta, come la seconda maggiore ascendente e discendente, la quarta maggiore ascendente, e la quinta minore discendente. Quelle di

solo mezzo grado ascendente o discendente, seguendo il movimento, o successione degli accordi, risultano variabili, a seconda dell'aspetto che loro si dà, e della qualità degli accordi stessi assegnati alle diverse basi. Per esempio, l'accordo sensibile di *si* risolve perfettamente sull'accordo della tonica *do*. Quello di *mi* maggiore colla settima producente *mi*, *sol diesis*, *si*, *re*, risolve con una cadenza, bensì rotta, ma definitiva sull'accordo perfetto maggiore di *fa*, quasi fosse ad un tempo il *mi*, e dominante di *la* minore e sensibile di *fa* maggiore. Così pure il *fa* corredato dell'accordo detto di sesta eccedente, come *fa*, *la*, *do*, *re diesis* risolve definitivamente, benchè in maniera sospensiva sull'accordo perfetto maggiore di *mi*, e tanti altri differenti casi. In ogni modo, la cadenza di mezzo grado assume i titoli dai rapporti che in essa vengono stabiliti.

DEGLI ACCORDI RIVOLTATI, OSSIA DEI *RIVOLTI*.

Per ciò che concerne alla parziale procedura delle parti in ognuna delle indicate cadenze, basterà osservare 1.° che il suono rappresentante la sensibile deve risolvere ascendendo; 2.° che quello rappresentante la producente deve risolvere discendendo; 3.° che quello, il quale riesce comune ai due accordi, deve conservarsi stabile. Anche il suono libero, quantunque non sia astretto ad una condizionata procedura, pure deve ragionevolmente prestarsi od al rimpiazzo di quel suono, che possa mancare a rendere completo l'accordo di risoluzione, o a rafforzare la sua base e talvolta in vece la sua quinta; ma devesi altresì avvertire che questi rimpiazzi, o raddoppi non ledano il movimento naturale e regolare, affine di non incorrere in qualche errore, o sconciatura. Lo che premesso, essendo tre i suoni costituenti l'accordo della do-

minante, e tre quelli della tonica, come si scorge nella prima cadenza, ne viene che le combinazioni riescono nove, delle quali alcune sono più valutabili ed altre meno, e perciò richieggono qualche dilucidazione. Per effettuare i necessarj esperimenti scelsi le quattro parti principali, cioè due violini, viola e basso, a maggior chiarezza e conoscenza della dovuta procedura di ciascuna di esse in tutti i nove casi. La ragionata procedura delle parti nell'assieme armonico, credo sufficiente a ben guidare l'alunno nella scelta più confacente anche per la melodia semplice, che è la più libera, non che per la melodia composta, benchè più astretta della semplice a certe determinate norme.

I. N. 1. Se il basso è in base può risolvere sulla base sul primo rivolto, od anche trasmutarsi in secondo rivolto. La prima maniera è la più perfetta, e forma termine definitivo, come abbiamo veduto; la seconda resta meno perfetta; e la terza richiede un proseguimento, come da principio ho dimostrato nel luogo dei tempi. In quanto alle altre parti, per seguire la stabilita legge, le vedremo procedere nel seguente modo. Dato che il tono sia di *do* maggiore, avremo la base *sol* del grave raddoppiata dal secondo violino; questo grave passa a risolvere sulla tonica *do* base dell'accordo di risoluzione: il *sol* del secondo violino è il suono copulativo, perciò resta immutabile, perchè comune ai due accordi: il *si* sensibile, espresso dal primo violino, passa ascendendo sul *do* equisono della tonica, ad esaurimento della dovuta risoluzione melodica: finalmente il *re* espresso dalla viola, malgrado la sua libertà, non può altrimenti risolvere in questo caso, che ascendendo sul *mi* all'oggetto di completare l'accordo, poichè procedendo diversamente, raddoppierebbe, senza bisogno, qualche parte inutile, e lascierebbe privo l'accordo di risoluzione, di una parte troppo

necessaria, quale è quella della sua terza. L'indicata procedura incontrastabilmente regolare e guidata dalla ragionevolezza, offre nel complesso delle parti un movimento ascendente; lo che è del massimo rilievo. Nella seconda battuta il *sol* del grave passa al *mi* primo rivolto della tonica; il *sol* della viola resta quindi immutabile, come mezzo copulativo; il *si* del secondo violino, per l'antedetta ragione, risolve ascendendo sul *do*; rimane da ultimo il *re* assegnato al primo violino, il quale non può (senza una ragione particolare) (1) salire sul *mi*, poichè raddoppierebbe il primo rivolto, ed in tal caso rimarrebbe priva della necessaria forza la tonica, o la sua quinta; perciò sarà miglior procedura il farlo salire sul *sol* a rinforzo della quinta piuttosto che farlo discendere sul *do*, a raddoppio del secondo violino, ove non risulterebbe distinta la sua parte, giacchè due suoni unisoni riescono sempre fra loro confondibili. Notate bene che questa preferenza non esclude già la risoluzione sull'equisono della tonica, ma soltanto si presta a mostrare dei due modi, quale sia in caso tale il migliore (Fig. XI, N. 1). Nella terza battuta il grave rimane convertendosi in secondo rivolto dalla tonica, ed ecco il suono copulativo rappresentato dallo stesso grave; la viola risolve (come abbiamo detto) il *si* sul *do*; il secondo violino segna la cadenza, passando dal *sol* al *do*; e per ultimo il primo violino passa dal *re* al *mi* a compimento dell'accordo.

N. 2. Vedesi in questo numero come le parti debbano manifestarsi, giusta le dimostrate teorie, onde far buon contrappunto rispetto al grave, il quale passa dal primo rivolto della dominante, con giusta risoluzione melodica

(1) Consiste questa *ragione particolare* nella procedura richiesta da una speciale spiegata melodia, o nell' obbligo inflitto alla dissonanza, o ritardo, consistente nella *preparazione* al caso che si trasmuti in dissonanza, o nella *risoluzione*, se ella ha già preesistito.

sulla tonica, poichè egli stesso segna la sensibile; indi salta dal primo rivolto della dominante a quello della tonica; e finalmente dallo stesso primo rivolto della dominante al secondo della tonica (N. 2). Vedesi al (N. 4) lo scambio delle parti nel giocar a vicenda i primi rivolti, e della tonica e della dominante.

N. 3. Egualmente si prestano le parti in questo numero (N. 3) all'officio di secondare il grave nelle tre passate, cioè dal secondo rivolto della dominante alla tonica, al suo primo ed al suo secondo rivolto (9).

II. N. 1. Passiamo ora alla seconda cadenza, che segna nelle basi un salto di quinta ascendente, e di quarta discendente, e troveremo (Tav. V, fig. I, N. 1), come il basso, nello stesso modo, che nella prima cadenza, segna le basi dei due accordi cioè il *fa* ed il *do*; il *do* della viola resta immutabile perchè copulativo; se la sensibile *si* viene giustamente calcolata presso la tonica *do*, quale intervallo melodico risolvente primario, il *fa* del secondo violino viene per la stessa ragione calcolato rispetto al *mi* quale intervallo melodico risolvente secondario, a segno tale che alcuni lo calcolano come una sensibile, bensì subalterna, ma egualmente atta a dar risoluzione, e quindi passa regolarmente sul predetto *mi*; il *la* finalmente, espresso dal primo violino, deve progredire risolvendo sul *sol* a compimento dell' accordo. La procedura delle parti adunque nel suo complesso, seconda l' officio della cadenza, la quale, essendo inversa della prima, fa sì che il movimento nel suo complesso sia invertito, e quindi discenda. Nella seconda battuta il grave osserva la risoluzione melodica secondaria discendendo sul *mi* primo rivolto della tonica; la viola segna la cadenza eseguendo il *fa-do*; il primo violino conserva il *do* come suono copulativo; ed il secondo violino passa dal *la* al *sol* a compimento dell'accordo. Nella terza bat-

tuta il basso ascende sul *sol* secondo rivolto della tonica; il primo violino segna la risoluzione melodica, discendendo sul *mi;* il secondo violino conserva il *do* quale mezzo copulativo; e da ultimo la viola discende dal *la* al *sol* a compimento dell' accordo.

N. 2. Nel presente numero scorgesi, come le parti secondino il grave, il quale dapprima passa dal primo rivolto *la* alla tonica *do;* indi dallo stesso *la* al primo rivolto *mi;* e per ultimo, discende sul *sol* secondo rivolto della tonica stessa (N. 2).

N. 3. Così pure, in questo numero le parti secondano il grave, il quale passa dal *do* secondo rivolto all' altro *do* tonica; indi al *mi* suo primo rivolto, e finalmente al *sol* secondo rivolto della medesima (N. 3).

Da tutto il praticato finora scorgesi, come dei quattro suoni, ognuno deve procedere giusta la propria o l'altrui rappresentanza, mentre una parte segna la cadenza, una la risoluzione melodica, una la copula, ed una il compimento dell'accordo di posa. Vedesi inoltre, come nella prima cadenza il complesso ascenda, e nella seconda discenda. Devesi oltracciò notare, come la tabella delle cadenze che tutta s'aggira a mostrare il processo delle parti, ad esaurimento di una ragionata *copula*, non distingue, se il modo sia maggiore, o minore, e perciò rappresenta onninamente il verbo, il quale, senza distinzione di genere, d'altro non si occupa che del puro nesso armonico. Lo stesso dir si dovrà di ogni altra cadenza, come or ora vedremo.

III. N. 1. Riguardo alla disposizione delle parti nelle cadenze di salto di terza ascendente e discendente, basterà dare due soli esempli, giacchè per la procedura di esse parti, nulla osta che l' intervallo sia di terza maggiore, o minore, quindi veggasi (Fig. II, N. 1) contenente li due accordi di *do* e di *la* formanti appunto la

cadenza indeterminata di salto di terza discendente, ove nella prima battuta del N. 1 il grave segna la cadenza passando dal *do* al *la*; il *do* della viola resta come suono copulativo; il *mi* del secondo violino egualmente, perchè tutti e due questi suoni sono comuni ai due accordi, ed il *sol* del primo violino ascende sul *la* a rinforzo della base, in preferenza di qualunque altro suono. Dal che si vede, che una sola delle parti acute si move ascendendo (1).

N. 2 e 3. In questi numeri è facile di vedere come le parti secondino il grave nell' uso dei varj rivolti.

IV. La seconda maniera è inversa della prima. Daremo un esempio nei due accordi completi di *la* e di *do* (Fig. III, N. 1). In essa il grave segna la cadenza passando dalla base *la* alla tonica *do*; la viola segna il *do* e resta; il secondo violino segna il *mi*, ed egualmente resta, perchè ambidue sono suoni copulativi; il primo violino passa dal *la* acuto (rinforzo della base) discendendo sul *sol* a compimento dell'accordo, e perciò anche in questa cadenza uno solo è il suono acuto che move. Notisi, come nella prima maniera, essendo discendente la cadenza nelle sue basi, il suono che cambia è ascendente; laddove, in questa che le basi segnano un salto ascendente, il suono movente invece discende, per cui devesi ritenere in questa specie di cadenze, il moto contrario alla cadenza stessa.

N. 2 e 3. Anche in questi numeri vedesi come le parti secondino il grave ne' suoi rivolti.

Siccome le cadenze seguono l'ordine delle consonanze: così se le consonanze perfette somministrano le cadenze

(1) Premetto le cadenze per intervallo di terza, a quelle di grado, siccome più proprie a seguir l'ordine, non già dei modi, ma della graduata perfezione degli intervalli che esistono tra le basi.

parimenti perfette, ora le consonanze imperfette somministrano anche le cadenze imperfette. Due sono le principali cagioni, che rendono imperfetta una cadenza qualunque: 1.° la mancanza di quella relazione, o rapporto fra gli accordi, che rendano giustamente copulativa la cadenza; 2.° l'intervallo imperfetto che passa fra le basi dei due accordi costituenti la cadenza data. Nelle cadenze finora descritte esisteva sempre qualche suono copulativo, il quale rendeva immediato e giusto il rapporto dei due accordi, e l'intervallo fra le basi era consonante perfetto; ma ciò non esiste nelle due cadenze di grado ascendente e discendente, ove l'intervallo è semidissonante o dissonante, e non v'ha alcun suono che sia comune ai due accordi costituenti.

V. Passa la cadenza di grado ascendente (nella sua origine) dall'accordo della sottodominante a quello della dominante. Sia il modo di *do* (Fig. IV, N. 1). Gli accordi adunque saranno quello di *fa* e quello di *sol*. Malgrado siano dessi perfetti, pure la cadenza è imperfetta e perchè è imperfetto l'intervallo segnato dalle basi, e perchè la posa sulla dominante esige l'aggiunta di un'altra posa definitiva, giacchè l'enunciata è soltanto preparatoria. In quanto poi al movimento delle parti conviene riflettere ad una circostanza particolare, per cui non puossi procedere, nè a caso, nè per abitudine, ma dietro alla guida immancabile della sola ragione, ed eccola. Nessuno dei suoni costituenti il primo accordo serve di mezzo copulativo per il secondo, quindi è impossibile ottenere fra di loro un rapporto immediato. Da ciò ne segue, che conviene ricorrere ad un rapporto mediato, ma tale che giustifichi pienamente la regolarità della procedura. Nella tonica soltanto può esistere l'accordo atto ad esaurire a queste bisogna.

Facciasi pertanto l'accordo primo, cioè quello di *fa*, indi,

come nella seconda cadenza, quello di *do*, e per ultimo, usando della stessa procedura, facciasi quello del secondo accordo proposto di *sol* su cui cade, qualunque sia, la sua posa: e perciò avremo nel grave le tre basi *fa*, *do*, *sol*; la viola segnerà nei due primi accordi il *do*, come mezzo copulativo e sul terzo accordo userà della risoluzione melodica discendendo sul *si*; il primo violino segna il *la* nel primo accordo, e poscia il *sol* per li altri due accordi come mezzo copulativo; il secondo violino segna dapprima la risoluzione melodica discendendo dal *fà* al *mi*, e per ultimo segna il *re* a compimento del terzo accordo. Ciò fatto, basterà che l'accordo della tonica sia sottointeso (N. 2), ed in tal modo si potrà francamente, ed a tutta ragione procedere col grave direttamente dal *fà* al *sol*; la viola passa colla stessa regolarità di procedura dal *do* al *si*; il primo violino parimenti discende dal *la* al *sol*; ed il secondo violino passa dal *fa* al *re* a compimento dell'accordo assegnato. Due rimarchevoli teorie risultano da questo esperimento, delle quali la prima ci offre il vero *perchè* tale cadenza sia soltanto preparatoria, e questo *perchè* consiste nel bisogno di una regolare risoluzione sulla sottointesa tonica, unico centro o fine, cui tendono questi due mezzi divisori: l'altra ci mostra a tutta evidenza, come il complesso delle parti debba procedere inversamente alla cadenza stessa, laddove questa ascende, e quelle discendono. Li (N. 3, 4 e 5) mostrano come naturalmente procedono le parti a seconda di quei tali rivolti che vengono usati dal grave.

VI. La cadenza di grado discendente, inversa della scorsa, passa dall'accordo della dominante a quello della sottodominante. Ella adunque è formata dei due accordi completi di *sol* e di *fa* (Fig. V, N. 1). Quella stessa ragione che c'indusse a riconoscere nelle parti un movimento discendente nella ascendente, ora ci mostra che in

questa debbano ascendere, per tenere mai sempre un movimento opposto alla cadenza stessa. Difatti. Il grave passa dal *sol* al *fa* per marcar la direzione della cadenza col mezzo del *do* tonica; il primo violino risolve dal *si* al *do* nei due primi accordi, indi rimane qual mezzo copulativo fra il secondo, ed il terzo accordo; il secondo violino tiene il *sol*, qual mezzo copulativo fra i due primi accordi, e sul terzo segna il *la* a compimento dell' accordo; la viola finalmente tocca il *re* a compimento del primo accordo, indi il *mi* a compimento dell'accordo secondo, e per ultimo risolve ascendendo sul *fa*. Quanto si disse dell' antecedente cadenza, si ripeta dell' attuale, sottointendendo cioè lo stesso accordo della tonica, e passando direttamente col grave dal *sol* al *fà*; col primo violino del *si* al *do*; col secondo dal *sol* al *la*; e colla viola soltanto dal *re* al *fa*. (N. 2). Se la prima di queste due era preparatoria, quantunque ascendente, questa lo è ancor più, colla differenza, che la risoluzione di quella succede definitiva, mentre questa offre una succedente risoluzione soltanto sospesa, detta comunemente plagale, poichè la tonica assume in questo caso le impronte della dominante, e non le proprie. Dai N. (3, 4 e 5) si vede la direzione delle parti, allorchè il grave usa dei vàrj rivolti.

Altra imperfezione non esiste adunque in queste due ultime cadenze, fuorchè quella di essere mediato il rapporto delle due basi, e di mancar di un suono copulativo; ma però l' accordo mediante sottointeso è quello della stessa tonica, e questo basta a rendere copulative le due cadenze citate; anche l' intervallo è forse il migliore di questa specie, e li accordi sono amendue perfetti, dunque esiste ogni grado di regolarità per doverle ammettere almeno come semiperfette. Si concluda finalmente, che tutte le presentate cadenze somministrano

una tabella conjugativa tonale, paragonabile a quella di un verbo, per tutto ciò che riguarda all' essenzialità e spirito della nostra grammaticale assunta teoria. Ed in quanto al generale movimento delle parti, devesi pur anco conchiudere l' adottamento della legge del moto contrario alla cadenza. Ella è infatto così, subito che nella cadenza di grado ascendente tutte le parti variano e discendono, e nella discendente similmente variano ed ascendono; in quella di salto di quinta ascendente, due suoni variano e discendono, ed in quella di quinta discendente, due suoni variano ed ascendono; e nella cadenza di terza ascendente un solo suono varia e discende, e nella discendente un solo suono varia ed ascende. Tutto ciò segue senza distinzione alcuna rapporto alla qualità dell' intervallo, avvegnachè si considera una stessa cosa, tanto la seconda maggiore *fa-sol*, quanto la minore *si-fa*; tanto la terza maggiore *fa-la*, quanto la minore *la-do*; e finalmente tanto la quinta maggiore *do-sol*, quanto la minore *si-fa*, per procedere ascendendo colle parti nelle cadenze discendenti, e per far discendere le parti nelle cadenze ascendenti che in ultimo termine si riducono alle tre sole di *terza*, di *quinta*, e di *settima* discendente, i di cui rivolti sono di *sesta*, di *quarta* e di *seconda* ascendente.

§ 2.

DELLE QUATTRO CADENZE TRANSITIVE DIRETTE

OSSIA DELLE TRANSIZIONI DIRETTE.

Se la cadenza semplice tonale fu giustamente paragonata all'unico verbo *essere*, e se nella loro generalità le varie cadenze tonali, furono pur giustamente egua-

gliate alla conjugazione del verbo intransitivo, potrassi facilmente scorgere, come le cadenze tonali corrispondano al doppio oggetto di rappresentare in uno, e l'*essenzialità* e l'*immutabilità*. Quella viene espressa colla semplicità dello sviluppo armonico, questa coll'essere soltanto tonale lo sviluppo in essa usato. E mi sembra di non andar fallito nel mio proposto se ritengo del pari essenziale ed immutabile anche il verbo essere, quando lo consideri nel suo puro isolamento. Ed in quanto alla sua essenzialità, tutti li grammatici egualmente lo asseriscono, lorchè stabiliscono concordemente esser egli l'unico vero verbo, senza la di cui esistenza non v'ha giudizio, o svolgimento. In quanto poi alla sua immutabilità basta dare un' occhiata a quello che egli è da sè solo, ed a quello che può divenire associato che sia ad un aggettivo per la produzione o composizione di altro verbo, e ben tosto si vedrà, come egli sia l' unico vero verbo non solo, ma ancora unico sostantivo, assolutamente e perfettamente intransitivo. Il fatto lo prova ne' tre seguenti esempi. 1. « *Io sono* » null' altro significa, che l' annunciamento o l'atto indicativo della mia esistenza, e quest' atto è intransitivo purissimo e semplicissimo. Che se dirò « *io leggo* » sarà ben vero che l' azione sta nel soggetto, ma attentamente esaminando l'atto di leggere, si dovrà sempre stabilire, che questa è un' azione propria di una parte di me stesso rivolta ad altro oggetto, e quantunque sia giudicato semplice ed intransitivo il verbo leggere, pure io vi ravviso nella parola *leggo*, il *soggetto* negli occhi che guardano, il *verbo* nell' azione di guardare, e l'*oggetto* in ciò ch'essi veggono. Ecco nell'analitica decomposizione di questa parola una compiuta proposizione, che ha soggetto, oggetto e copula; lo che non si può dire della parola *sono* la quale non esprime alcuna azione, nè attiva, nè passiva. 2. La prova evi-

dente ce la porge qualunque verbo transitivo attivo come *amo*, in cui si vede che *amo* significa, io *sono amante* ed ecco il verbo *essere* assumente l' aspetto di verbo transitivo attivo, ove l' azione di amare passa da me all'oggetto amato. 3. Così pure dicasi di qualunque verbo transitivo passivo come *amor* in cui si vede tosto che significa *io sono amato*, ed ecco il verbo essere divenuto transitivo passivo, perchè *io* sono il paziente, e *chi* mi ama è l' agente. Tutto ciò dimostra adunque che il verbo essere non presentando che la purissima idea copulativa di semplice essenzialità, è anche l' unico semplicissimo verbo intransitivo, vero elemento o principio sostantivo semplice di ogni altro verbo. Lo stesso avviene delle cadenze tonali. Non v' ha cadenza più semplice della tonale, e nello stesso tempo non v' ha cadenza più pura intransitiva della suddetta tonale, dunque mal non mi appongo se le assegno il dimostrato doppio officio.

Fatta questa indispensabile dichiarazione, passiamo ora a trattare delle cadenze modulatrici o transizioni dirette rappresentanti il verbo attivo. Quattro sono le regolari transizioni dirette; la prima segna fra le basi l' intervallo di quinta perfetta discendente; la seconda, quello di terza minore discendente; la terza, quello di terza maggiore discendente; e la quarta, quello di settima minore discendente o meglio di seconda ascendente. A ben considerare per altro il modo indefinito dei verbi, si potrebbe egualmente stabilirle in radice tre nella stessa maniera che strettamente considerate anche le quattro conjugazioni dei verbi si riducono allo stesso numero come *are*, *ere*, *ire*; per cui noi pure potremmo dire di quarta, di terza e di seconda, senza specificar le due differenti terze maggiore o minore, a guisa dell'*ere* lunga o breve.

1. Per ottenere la prima transizione diretta, basta tra-

mutare la tonica in dominante, e la transizione si verifica compiutamente appena si risolva passando sulla nuova tonica. Debbo nulla ostante osservare due cose: la prima si è che nel modo maggiore, essendo perfetto maggiore, tanto l' accordo della dominante, quanto quello della tonica, così nessuna mutazione succede in questo caso, e la transizione, benchè definita, risulta apparentemente indefinita; la seconda è quella, che la principale caratteristica indicazione di un tono consiste nelle note sensibili, ed in questo caso, mancando il *si bemolle*, unica nota regolatrice, produce nell'effetto la rappresentanza della cadenza tonale, non già della transitiva come si è proposto di stabilire. In conseguenza di che rendesi necessario di far precedere l'accordo sensibile di *mi* prima di effettuare la posa sulla nuova tonica di *fa*. Questo bisogno non esisterebbe se il modo di *do* fosse minore, poichè tramutando la tonica in dominante, si convertirebbe eziandio l' accordo minore in maggiore, e ciò solo basterebbe a dare la cadenza perfettamente definitiva assoluta. Nessuna cadenza modulatrice v' ha di questa più perfetta e più breve, essendo che conservansi tutti e tre li suoni della prima tonica *do*, come mezzi copulativi, cioè comuni ai due accordi della tonica e della dominante, la quale dominante *do* agisce poi direttamente sulla nuova tonica *fa*, per cui devesi stabilire essere questa una transizione diretta (Fig. VI, N. 1). In quanto ai modi, non credo necessario di dover dare per disteso la intiera conjugazione di ogni cadenza modulatrice, qualora io prevenga una volta per sempre; 1. che la transizione, quando si compie sulla tonica in base, mediante l'accordo della dominante, o della sensibile, è costantemente *definitiva assoluta*, simile al modo indicativo; 2. che la transizione è *relativa semplice*, simile al soggiuntivo semplice, quan-

do risolve in una maniera incompleta, come sarebbe sur un rivolto della tonica, od anche in base, ma in modo sospensivo; 3. che la transizione è *preparatoria*, simile al soggiuntivo condizionale, quando abbisogna di altra cadenza risolvente assoluta; 4. che finalmente la transizione è *indeterminata* simile all' infinito, tutte volte che passi immediatamente da una tonica all' altra: sicchè io adotterò di presentare in tutti li esempi la sola transizione definitiva assoluta.

2. La seconda transizione diretta si ottiene passando dalla tonica alla sottomediante. Tale è quella che passa dal *do* maggiore al *la* minore. Conviene adunque determinarla usando dell'accordo intermedio della sua dominante *mi* (1) già mediante dell' originario *do*. Nella stessa guisa, che il tramutare la tonica in dominante rendeva diretta la transizione antecedente, anche l' immediata azione dell' originario *do* maggiore rende diretta la transizione sul suo corrispondente *la* minore. Che se nel primo esempio si tramutava la stessa tonica in dominante, ora questa mutazione succede sulla sua mediante, dunque ecc. come la prima transizione ha segnato fra le toniche l' intervallo consonante perfetto di quinta maggiore discendente, o di quarta minore ascendente, questa egualmente segna un intervallo consonante perfetto, perchè di terza minore discendente, o di sesta maggiore ascendente (N. 2).

3. La terza transizione diretta segna fra le basi un salto di terza maggiore discendente, o di sesta minore

(1) Abbiamo tre gradazioni di cadenze: 1.° cadenza semplice, formata di due soli accordi successivi; 2.° cadenza composta, formata di due cadenze semplici inclusive; 3.° cadenza complicata ed è quella che abbraccia molte cadenze semplici, e tutte fra loro relative, affine di dare un solo assieme principale composto a guisa di una proposizione.

ascendente, ambedue consonanze perfette. Per altro la diversità d'intervallo fra le toniche porta, che se nel caso antecedente la prima tonica apparteneva al modo maggiore, e la seconda al minore, presentemente la cosa resta inversa avvegnachè la prima tonica è di modo minore, come *la*, e la seconda è di modo maggiore come *fa*. Ella è diretta per la stessa ragione dell'antecedente, poichè la mediante della prima tonica si trasmuta, egualmente in dominante presso la seconda tonica; di più questa mediante è lo stesso *do* primitivo originario maggiore, il quale passa ed agisce immediatamente e direttamente sullo stesso *fa*, come nella prima transizione. Risulta finalmente da questi due esempli, come la successione della seconda e terza transizione, non siano che una suddivisione della prima (N. 3).

4. La quarta transizione diretta è quella che segna fra le toniche l'intervallo consonante imperfetto di settima minore discendente, o di seconda maggiore ascendente. Basta la qualità dell'intervallo per rendere anche la transizione deficiente di tutti quei gradi di perfezione che accompagnano le tre precedenti; ciò nulla meno ella ha tali gradi di regolarità e naturalezza, che invitano a collocarla nella stessa loro categoria. La mancanza della necessaria perfezione consiste nel non poterla eseguire che fra due toniche, delle quali la prima debba essere di modo maggiore e la seconda di modo minore. Però, ammessa la scelta dei due toni indicati, ella è regolarissima quanto esserlo possa ogn'altra perfetta transizione. Sia la prima tonica *do* maggiore, la seconda sarà di conseguenza *re* minore, e l'accordo di *la* maggiore sarà l'intermedio copulativo (N. 4). Tale è il rapporto fra il suddetto *la* rispetto al *re*, quale era quello di *do* rispetto al *fa*, quindi quella stessa causa che ci offrì diretta la terza transizione, stabilisce diretta anche la presente, avve-

gnachè quella serviva, per così dire, di complemento alla prima offra il *do* ed il *fa* maggiore, e questa serve di complemento fra il *la* minore ed il *re* pur minore. Nè deve recar alterazione alla verità della legge, se il *la* in questo caso si adopera maggiore, tale essendo la condizione di qualunque tonica, allorchè si tramuta in dominante, ed in tal guisa la terza transizione corrisponde alla prima come dissi, e la quarta corrisponde alla seconda, epperò uno è il fine, una la meta. E per epilogare la teoria delle descritte transizioni, osserveremo, come le toniche delle tre prime, considerate quali suoni semplici, somministrano l' accordo perfetto maggiore di *fa*, mentre le tre seconde compongono quello perfetto minore di *re* suo corrispondente: e più ancora tutte quattro unite costituiscono l' accordo composto generico della sopratonica *re* (N. 5). Se tali rapporti hanno fra loro le quattro indicate toniche, che costituiscono un tutto naturale e perfetto nel suo genere, (1) ne viene di conseguenza che le rispettive transizioni pur anche non possano essere che perfette e naturali.

(1) Non devesi ommettere una osservazione, la quale, benchè materiale, pure influisce ancor essa a mostrare quanto stretto rapporto esista fra le quattro desinenze dell' infinito dei verbi attivi (latini) come « *amare, docere, legere, audire* » e le quattro regolari transizioni dirette, ora descritte; ove la prima presenta un aspetto più ampio di tutte le altre, le due di mezzo poco diversificano fra loro, essendo ambedue dello stesso intervallo piuttosto minore che maggiore, o viceversa, e l'ultima offre un aspetto in vece il più angusto delle alte, a somiglianza delle citate voci desinenziali *are, ere* lunga, *ere* breve ed *ire*.

§ 3.

DELLE QUATTRO CADENZE TRANSITIVE INDIRETTE OSSIA DELLE TRANSIZIONI INDIRETTE.

Le quattro transizioni indirette non agiscono altrimenti, che in ragione inversa delle dirette, ma siccome e queste e quelle partono dallo stesso principio, così tanto le une, quanto le altre sono naturali, regolari e perfette.

1. La prima transizione indiretta ha luogo allorquando la tonica si considera come sottodominante, per cui la dominante diviene nuova tonica, ed ecco invertito l'ordine della prima fra le dirette, ove la tonica diventava dominante. In questa transizione pertanto le due toniche marcano l'intervallo di quinta ascendente, o di quarta discendente. Ancor essa abbisogna dell'accordo della rispettiva dominante, affine di effettuare definitivamente al solito la proposta transizione. Dalla diversa indole di queste due prime transizioni, abbiamo le due opposte serie dei toni maggiori non che dei loro corrispondenti minori, la prima per natura di *bemolle*, l'altra per natura di *diesis*, ambedue all'infinito (Fig. VII, N. 1, 2, 3 e 4). Evvi in questa transizione la differenza, che qualunque sia il modo maggiore o minore della prima tonica, la procedura rimane inalterabilmente la stessa; lo che devesi attribuire alla nuova dominante, che è un suono diverso della prima tonica, e perciò adattabile ai due generi diversi (Fig. VIII, N. 1).

2. La seconda transizione indiretta ha luogo allora quando le due toniche marcano l'intervallo di terza minore ascendente, o di sesta maggiore discendente. Che ella sia indiretta lo mostra l'azione stessa invertita, che esiste in confronto della seconda transizione diretta, mentre se la diretta determina il corrispondente minore, l'in-

diretta rimette da questo all'originario maggiore da cui riceve la provenienza. Sia il modo minore di *la* corrispondente al maggiore *do*. Qualora vogliasi effettuare definitivamente la cadenza su questo, bisogna usare al solito, dell' accordo di *sol* dominante del nuovo modo proposto. Nell'attuale transizione nessuno dei suoni costituente l'accordo della prima tonica *la* minore (N. 2) si conserva per formar parte dell' accordo della dominante *sol*, quindi sembra mancare di una immediata relazione; ma qualora questa immediata relazione esista, e duplicata fra le due toniche, come si può facilmente riscontrarnela, cessa qualunque dubbio sulla sua regolarità, naturalezza e perfezione.

3. La terza transizione indiretta marca fra le toniche un intervallo di terza maggiore ascendente, o di sesta minore discendente, come *do mi*, e perciò conviene usare dell'accordo proprio di quella dominante che spetta alla dovuta nuova tonica. Ella agisce inversamente della terza diretta, mentre quella marca fra le toniche una terza maggiore discendente, e questa ascendente, l'accordo della prima tonica era minore, e quello della seconda era maggiore, ove qui l'accordo della prima tonica è maggiore, e quello della seconda è minore. In quanto poi alla perfezione, regolarità e naturalezza, hanno ambedue lo stesso fine, tosto che si consideri la progressione delle due transizioni (N. 3), cioè dal *la* minore al suo originario *do* maggiore, e da questo al nuovo modo di *mi* minore, corrispondente alla dominante *sol* maggiore suo originario. Se quella formava la suddivisione delle due transizioni costituenti la prima diretta, questa forma colla propria suddivisione la sua prima indiretta, dunque i risultati in quanto allo spirito della teoria sono li stessi. Nemmanco in questa transizione abbiamo alcun suono, che facendo parte della prima tonica, si conservi per far

parte pur anche dell' accordo della nuova dominante, ma ciò non toglie che il rapporto esista immediato e duplicato fra le due toniche, ed è quanto basta per rendere la transizione regolare, naturale e perfetta.

4. La quarta ed ultima transizione indiretta marca fra le due toniche un intervallo di seconda maggiore discendente, o di settima minore ascendente (N. 4). Se nella quarta diretta il primo modo doveva essere maggiore e minore il secondo, in questa dev'essere minore il primo, e maggiore il secondo. Vedesi da ciò quanta sia l'affinità dell'una coll'altra. Ciò stabilito; il primo modo sarà di *la* minore corrispondente di *do* che passa alla nuova tonica *sol* maggiore dominante del primitivo *do*. I rapporti anche di questa sono li stessi rispetto alla seconda, come quelli della precedente lo erano rispetto alla prima.

Le tre toniche delle antecedenti transizioni indirette somministrano l'accordo perfetto minore di *la-do-mi*, e queste tre ultime somministrano l'accordo perfetto maggiore di *do-mi-sol* (N. 5), e tutte quattro unite formano l'accordo composto generico della sottomediante nei quattro suoni *la-do-mi-sol*. La progressione è inversa, poichè le dirette procedevano dal *do* maggiore, e per intervalli di terza discendevano fino al *re*, laddove le indirette procedono dal *la* minore, ascendendo per intervalli egualmente di terza fino al *sol*. Per altro il prodotto è lo stesso sì nelle une, come nelle altre, quindi anche nelle quattro presenti, benchè inverse, i risultati sono li stessi in quanto alla solita regolarità, naturalezza e perfezione (1).

(1) Quanto abbiamo notato rapporto alle dirette, avviene anche delle indirette, giusta le voci desinenziali dell' infinito dei passivi, come *amari, doceri, legi, audiri*. Lo che valga a viemmaggiormente provare l'uniformità di parallelo rapporto agli stessi principj.

Tutte le transizioni finora descritte, dal modo con cui le abbiamo categorizzate, offrono una giusta idea delle desinenze del modo infinito dei verbi attivi, espresse dalle quattro dirette, non che di quelle dei verbi passivi espresse dalle indirette. Conviene da ultimo richiamarsi sempre alla memoria, che a seconda delle disposizioni binali dei suoni costituenti le consonanze, le semidissonanze, e le dissonanze, anche le transizioni danno nella disposizione delle loro toniche uno sviluppo corrispondente ai suindicati intervalli, e perciò quanto più perfette sono le bissonanze, tanto più perfette riescono le relazioni delle toniche in cui succedono le transizioni; dal che ne segue, essere la quarta transizione sì diretta, come indiretta l'ultima fra le regolari, appunto perchè le due toniche marcano l'intervallo semidissonante da valutarsi quale anello che unisce la progressiva catena, nel suo passaggio degl'intervalli consonanti ai dissonanti.

§ 4.

DELLE QUATTRO TRANSIZIONI DIFETTIVE.

La mancanza di tutti quei gradi di perfezione che stabiliscono essere pienamente naturale e regolare una transizione, ci somministra l'occasione di dover favellare di altre quattro transizioni del tutto diverse dalle finora descritte, e che si possono in qualche modo rassomigliare ai così detti verbi anomali ed irregolari. Di queste transizioni difettive due sono dirette e due indirette. La prima diretta è di mezzo grado ascendente, e la seconda è di tre gradi; la prima indiretta è di mezzo grado discendente, e la seconda è di tre gradi. Fra la seconda diretta, e quella indiretta, altra differenza non esiste fuorchè quella di segnatura, giacchè l'intervallo tra le

basi è simile, esistendo queste alla distanza di una quarta maggiore eguale alla quinta minore. I risultati per altro sono del tutto diversi. È ben vero, che il tritono appunto per essere ad una approssimativa equidistanza fra i due termini di un' ottava, risulta il meno affine presso qualunque di essi, e da ciò in fatti ne viene la sua anomalia, la sua difficile relazione, e quella proibizione, o per lo meno quella riservata pratica di adoperarlo che da tutti li teorici fu mai sempre rigorosamente osservata; ma pure, usando dei dovuti riguardi, si possono ottenere due felici transizioni, benchè composte. Premettasi ancora, che ciò che rendeva perfette nella loro regolarità le otto transizioni antecedenti, devesi principalmente a quella ligia osservanza di non oltrepassar della differenza di un solo accidente in aumento, od in retrocessione (1), ed alla pregevole prerogativa di essere semplici, e che mancando d'altronde le due indicate qualità, è forza collocarle fra le transizioni difettive.

1. La prima transizione difettiva diretta è quella che marca fra le toniche l'intervallo di seconda minore ascendente. La prima tonica deve appartenere al modo minore, altrimenti avremmo la immediata differenza di cinque accidenti, che naturalmente non si può ammettere. Stabilito che il primo tono sia minore, ed il secondo maggiore, la diversità riducesi così a due soli accidenti, ed ecco, che usando di una transizione intermedia si può naturalmente pervenire alla designata. La prima tonica

(1) La serie progressiva che trascorre tutti li modi maggiori e minori non può regolarmente procedere, che per mezzo di una sola mutazione alla volta, e ciò tanto per inoltrarsi nei toni per natura di *bemolle*, come *do, fa, si bemolle, mi bemolle*, ecc., quanto in quelli per natura di diesis, come *do, sol, re, la,* se quest'ordine, si può asserire, che abbia avuta la sua esistenza contemporaneamente alla musica stessa. Tanto fu mai sempre a giusto dritto osservato...

sia adunque *la* minore (Fig. IX, N. 1). Otterremo la transizione intermedia passando sul *fà* maggiore, il quale tramutato in dominante, offrirà la seconda transizione ricercata sulla nuova tonica *si bemolle* maggiore. Ella diverrà in tal modo una transizione del tutto regolare, benchè composta di due transizioni, ma però tutte due perfette e dirette, cioè della terza e della prima, per cui risulterà da questo lato essa pure perfetta e diretta. La di lei irregolarità si riduce in ultima analisi nel non potersi effettuare, che mediante altra regolare transizione, od artificiale abbreviatura (1).

2. La seconda transizione difettiva diretta segna fra le toniche l' intervallo tritono di quarta maggiore discendente, o di quinta minore ascendente come *do*, *sol bemolle*. La transizione intermedia pertanto passa dal *do* minore al *fà* parimenti minore, indi succede la risoluzione cercata sul *sol bemolle*, riportando la transizione antecedente. Questa transizione si riduce ad essere composta della prima regolare diretta, non che della prima difettiva diretta, epperò risulta dessa pure diretta, e naturale benchè complicata (N. 2). Parmi inutile l' osservare la necessità che il tono di *do*, non che quello di *fà*, debbano essere minori, in vista dei troppi accidenti che esisterebbero al numero di sei fra il *do* maggiore ed il *sol bemolle* pur maggiore.

(1) Tramutando in minore il nuovo tono di *si* bemolle, si ottiene un riporto della stessa transizione avanzando di altro mezzo grado sul *si* maggiore, e così di seguito, di modo che si potrebbe ottenere una interminabile serie progressiva di transizioni per mezzo grado ascendenti del più vago e soddisfacente risultato. Rossini ha praticata questa serie nel *largo* del finale dell'atto primo nel suo *Tancredi* con mirabile effetto. Volle per altro concentrare simultaneamente la transizione intermedia nel solo accordo producente della dominante di quel nuovo tono o modo, su cui verificava la transizione determinata. Ma di ciò parleremo altrove.

3. La prima transizione difettiva indiretta marca fra le toniche un intervallo di seconda minore discendente. Questa pure ha bisogno di una transizione intermedia, ed è formata delle due regolari indirette prima e terza. Per la solita ragione degli accidenti, il primo modo dev'essere maggiore ed il secondo minore come *do* e *si* La prima di queste due transizioni deve perciò effettuarsi sul *sol* maggiore, mediante l'accordo della dominante *re*, e la seconda sul *si* minore mediante l'accordo della dominante *fa diesis*. Da ciò vedesi che in tutto ella è inversa della prima sì nella disposizione delle toniche, come nel genere dei toni, e come pure nell'ordine della circolazione transitiva (N. 3).

4. La seconda ed ultima transizione difettiva segna fra le basi l'intervallo di quarta maggiore ascendente, o di quinta minore discendente come *do-fa diesis*. Ella è del tutto inversa della seconda diretta, poichè la prima tonica *do* in vece è maggiore, e la seconda *fa diesis*, in luogo di *sol bemolle*, è minore: oltre di che le stesse due transizioni componenti, seguono un ordine affatto opposto, avvegnachè conviene passar dapprima dal *do* maggiore al *si* minore come addietro (N. 4), e da questo al *fa diesis* pur minore. Ecco, che la seconda transizione difettiva diretta era composta delle due prime dirette, regolare e difettiva, mentre questa usa delle due prime indirette, regolare e difettiva, per cui anche l'attuale risulta indiretta, ma naturale, benchè complicata.

Concludasi, che le quattro ultime descritte transizioni (1),

(1) Ho sempre usato il termine transizione, piuttosto che modulazione, perchè le dimostrate cadenze modulatrici non si prestano che a proporre la modulazione, senza trattarla dappoi compiutamente, e quindi null'altro rimanendo da trattare, che della sola passata da un modo all'altro, senza fermarvi sede, non può esistere che la semplice transizione o cadenza modulatrice.

siano difettive soltanto, perchè naturalmente non possono essere che composte, mentre usando dell'abbreviatura armonica sì naturale, come artificiale, si potrebbero effettuare anche più semplici. Del rimanente, disposte, come ho notato, riescono regolari, naturali, e perfette sotto qualunque aspetto vogliansi considerare.

CAPITOLO DECIMO.

Dell' Interposto.

Per seguire l' ordine enunciato nel capitolo IV, e giacchè si è svolta, parmi, a sufficienza la teoria delle tre principali parti formanti il musicale discorso, sarà duopo trattare delle altre quattro: interjezione, avverbio, congiunzione e preposizione. Ed incominciando dall'*interjezione* od *interposto* sembrami conveniente di adottare la stessa denominazione, e per uniformarmi all' intelligenza dei grammatici, e perchè nella musica pure viene collocata questa particella in corso del compimento, piuttosto che altrove. Sotto due aspetti trovo doversi considerare l' interposto musicale; primo, come un' intiera proposizione tanto ristretta e concisa da potersi esprimere mediante un brevissimo frammento armonico, o melodico; secondo, come una semplice esclamazione rappresentante l' istantanea alterazione dell'animo nostro, senza alcun progettato simmetrico divisamento.

Se si considera l' *interposto* come una frase elittica, atta ad esprimere l'intiera proposizione, in allora la proposizione stessa considerasi come sottointesa, epperò basterà a produrla un solo accordo qualunque, e fors'anco un solo suono, purchè il tono sia distintamente spiegato, altrimenti conviene che l'accordo sia caratteristico in guisa da produrne la chiara e pronta sua cognizione. Il tutto viene sorretto dalla parte armonica espressa, o sottoin-

tesa. Che se si considera l' *interposto* quale semplice esclamazione, conviene usare di una qual siasi breve espressione imitativa, tale però, che desti una viva immagine di quell' istantaneo atto di alterazione esprimente gioja, esitanza, sorpresa, spavento, ecc., come dalle lingue articolate viene parimenti figurato. In questo secondo caso prevale la parte melodica già soccorsa da tutti quei diversi attributi qualificativi esibiti dalle varie gradazioni d' intensità e movenza dei suoni adoperati, in somma da tutto ciò che possa all' uopo, convenientemente, ed opportunamente prestarsi.

In pratica poi si riconosce l' *interposto* musicale da quella breve frase, che *isolatamente* praticasi tanto nel principio della composizione, alla foggia di un preludente frammento, quanto nel corso della composizione stessa, sotto il titolo volgare di *sospensione*, di *intermedia cadenza* o di *breve intermezzo*, ecc. E qui giova avvertire, che io dissi isolatamente, perchè questa frase dev'essere del tutto indipendente da quel tratto di componimento, che la precede, e da quello che la segue, per non confonderla con altra particella, che possa essere o congiuntiva o prepositiva. In conclusione, non deve l'interposto partecipare menomamente di quella simmetrica concatenazione, che serve alla sintassi, o regolare costruzione del periodo. L' uso moderato, e giudizioso di questa particella reca pregio ed ornamento alla composizione, rendendo molto espressivo, e poetico il musicale discorso. Perciò, quantunque non si possa considerare la presente teoria come una delle più essenziali, nè v'abbia luogo ad un lungo specificato svolgimento, perchè è troppo vaga e libera la maniera di fraseggiare l'*interposto*, pure basterà l'aver accennato, che non solo egli formi parte del nostro discorso, ma parte così attiva rapporto alla sua maggior grazia e bellezza,

che tutto merita il riflesso e l' attenzione dell' avveduto scrittore per nulla lasciare intentato, quando acconciamente gli cada a pro del suo lavoro.

CAPITOLO UNDECIMO.

Della naturale *concisione* armonica.

Ogni qual volta si renda abbreviata un' armonia con mezzi semplici e naturali, ella acquistando maggior vigore e spirito, non perde punto della dovuta regolarità. In due modi si può ottenere la desiata concisione: il primo è quello di concentrare due accordi semplici in uno soltanto, lo che corrisponde all'aver ridotta una semplice cadenza al solo istantaneo *accordo composto*, in luogo dei due successivi semplici; il secondo modo è quello di concentrar in vece due cadenze in una sola. Ma siccome questo secondo concentramento d' ordinario si ottiene mediante un accordo *composto*, così un modo comprende l' altro e per conseguenza quello è soltanto parziale, o individuale e questo è generale.

Se la sorgente dell' avverbio, cui paragonasi la presente teoria, è sempre un nome od un aggettivo, e se talvolta viene costituito dalla loro unione, scorgesi chiaramente che dell'accordo composto esiste detta sorgente in uno degli accordi semplici proprio della tonica, o d'altro suono ad essa spettante, e che talvolta appunto li unisce ambedue, come accade lorchè abbiasi l'accordo composto della tonica, o quello della sottomediante, e ciò in quanto al primo modo. Quando poi vogliasi rappresentare con una sola parola la intiera proposizione, vi ha la cadenza composta rappresentata in vece dalla semplice, che per essere corredata di un accordo composto la rende (sua mercè) tale compiutamente e defi-

nitivamente. Non parlo già della parte melodica, la quale dipendendo in ciò dell' armonica, tutta intorno ad essa s'avvolge, e per essa si regge (V. Cap. IV).

§ 1.

DEGLI ACCORDI *COMPOSTI* CONSIDERATI COME AVVERBI O CONCISIONI ARMONICHE PARZIALI.

1. L' accordo producente *sol*, *si*, *re*, *fa* comprende in sè i due accordi semplici, quello cioè della dominante *sol*, *si*, *re*, e quello della sensibile *si*, *re*, *fa* (Tav. VI, Fig. I, N. 1), e siccome è proprietà di tutti e due questi accordi semplici il dare la risoluzione assoluta sulla tonica *do*, *mi*, *sol*, così uno è l' aspetto, una la risoluzione, e la sua rappresentanza corrisponde a quell'avverbio che si considera modificatore del verbo *essere* in modo espresso. Devesi poi alla sua struttura il pregio di essere così armonico e gradito, laddove, esistendo nel suo complesso, la robustezza e perfezione propria del principale accordo perfetto maggiore, e questa essendo quasi raddolcita dall'aggiunta di una terza minore *re fa*, lo rende così nel suo tutto, della maggior possibile caratteristica perfezione che sappiasi desiderare. Che se un accordo composto della stessa struttura, appartenesse al modo minore, cioè di *la*, non sarebbe che accidentale proprio del settimo suono degradato, ossia della sottotonica (N. 2). In questa circostanza la sua sorgente consisterebbe nella base dell'accordo semplice della sopratonica *si*, *re*, *fa*, ed il tutto dovrebbe passare all'accordo semplice o producente della dominante *mi* per ottenere la dovuta definitiva risoluzione. Ecco che egli assume l' aspetto di quell'avverbio che modifica un altro avverbio; lo che succede, come abbiamo avvertito, tutte volte che un accordo composto passi ad altro accordo composto.

2. L'accordo sensibile minore *si*, *re*, *fa*, *la*, se appartiene al modo maggiore, la sua sorgente sta nell'accordo semplice della sensibile *si*, e perciò si considera come derivato dal *sol*, dunque deve risolvere sulla tonica *do* maggiore, tale essendo inoltre la proprietà della sua base che ne è la stessa sensibile. Quantunque nessuno dei suoni componenti l' attuale accordo serva di mezzo copulativo per unirlo all' accordo della tonica, ed anzi tutti uniti formino la somma, come dicesi delle quattro dissonanze di 7.ª, di 9.ª, di 11.ª e di 13.ª, pure la sua passata è egualmente definitiva e regolare appunto per quell'affinità che ha colla radicale *sol* dominante, e per quella particolare proprietà di risolvere melodicamente che hanno le due sensibili *si* sul *do*, e *fa* sul *mi*. Che se valutasi la sua sorgente nell'accordo semplice di *re* come sottodominante di *la* minore, allora deve passare all'accordo di *mi* sua dominante per effettuarne la risoluzione assoluta sulla tonica, ed in questo caso abbiamo per suoni copulativi il *si*, ed anche il *re*, se l'accordo di *mi* vuolsi producente (Fig. II).

3. L'accordo generico ha cinque aspetti tre dei quali riconoscono la loro sorgente nell' accordo semplice più acuto, e due nel più grave. I tre primi appartengono al modo maggiore, ed i secondi al minore. Esaminando la sua forma, trovasi che è costituito di due quinte maggiori, per cui i due accordi semplici riescono perfetti, che la sua settima essendo minore, fa parte delle consonanze, che la sua terza maggiore sta nel centro e viene per così dire fiancheggiata dalle due terze minori, delle quali una esiste nella parte più grave, e l' altra nella più acuta, quindi, quanto hanno di vivacità e forza gl' intervalli maggiori, altrettanto hanno di predominio i minori, e l' accordo rimane così in uno stato di vera apatia, riescendo per lui egualmente naturali molte risolu-

zioni fra loro disparate. Egli riesce tale, poichè i due opposti caratteri di vivacità e di malinconia, di forza e di mollezza, si distruggono scambievolmente dal modo con cui restano disposti. La verità del fatto risulta dalla stessa moltiplicità de' suoi aspetti.

Ed in quanto al primo aspetto, stabilito il modo di *do* maggiore, avremo *re*, *fa*, *la*, *do*, di cui valutasi preponderante l' accordo di *fa*, perchè nel *fa* esiste la sua sorgente. La passata adunque avrà luogo sull' accordo della dominante *sol* per effettuare la risoluzione assoluta sulla tonica *do*, giacchè il *fa* non è che sua sottodominante (Fig. III, N. 1). Se l'accordo sarà in vece della mediante, avremo il complesso *mi*, *sol*, *si*, *re*, la di cui naturale risoluzione consisterà nel concentrare i due suoni *si*, *re* nel *do*, ed avremo ben tosto così la definitiva risoluzione sulla tonica *do*, giacchè l' accordo semplice preponderante essendo quello della dominante *sol*, esercita la naturale sua risoluzione e passa immediatamente alla tonica (N. 2). Per tale ragione e non altrimenti l'accordo composto della mediante si risolve sempre in primo rivolto della tonica. Da ultimo, se l' accordo sarà della sottomediante avremo *la*, *do*, *mi*, *sol*, la di cui risoluzione naturale consisterà nel far discendere soltanto il sesto suono *la* sul *sol* (N. 3); e giacchè l'accordo preponderante è quello della stessa tonica, così, nella totalità, egli resta immutabile, perchè la tonica non abbisogna di risoluzione alcuna; esistendo già in esso il fine, e la posa stabile di qualunque assoluta risoluzione. Così non può dirsi del sesto suono *la*, il quale essendo estraneo all' accordo preponderante principale, abbisogna di sua particolare risoluzione. In questo caso viene rassomigliato all' avverbio contenente in sè nome ed aggettivo; il nome nell' accordo preponderante di *do*, e l' aggettivo nel secondario accordo semplice di *la*, il qual

la discende sul *sol*, e fondesi (come è proprio di questa dissonanza) nel semplice accordo della tonica.

Stabilito il modo di *la* minore, l'accordo proprio della sua sottodominante, è lo stesso *re*, *fa*, *la*, *do* (N. 4), dimostrato dapprima, ove essendo preponderante l'accordo semplice più grave di *re*, *fa*, *la*, addimanda naturalmente di passare all'accordo della dominante *mi* affine di fare la dovuta completa risoluzione sulla sua tonica *la* minore. Nella stessa guisa che primeggiando la sottodominante *fa*, dovette questa passare alla dominante *sol*, anche la sottodominante *re* deve passare alla dominante *mi*. Che se per qualche motivo avviene di usare dell'accordo composto *mi*, *sol*, *si*, *re* (N. 5), deve questo complesso, come proprio della stessa dominante, progredire ad assumere i caratteri suoi proprj, e quindi alterar immediatamente la terza *sol* di mezzo grado, per effettuare la dovuta risoluzione sulla tonica. Dal che si vede che rimane la stessa base, non che lo stesso accordo, meno il necessario unico tramutamento della terza da minore a maggiore. Ella è una osservazione ben naturale, che qualora trattisi di modo maggiore, nella descritta specie di accordo composto predomini in tutti tre i casi l'accordo semplice più acuto perchè è il perfetto maggiore, e che nel modo minore predomini costantemente l'accordo perfetto minore in tutti due i rimanenti casi, come il più proprio, e partecipante del modo cui appartiene.

Concluderemo adunque, riportando tutte le sparse risoluzioni, che un accordo generico qualunque, è suscettibile a cinque naturali mutazioni secondo che se lo considera, ed eccole. Ritornando all'accordo di *re*, *fa*, *la*, *do* (Fig. IV, N. 1), e considerato sopratonica, il modo sarà di *do* e la sua procedura naturale sarà quella stessa descritta nel primo caso: considerato qual mediante, il modo non potrà essere altrimenti che di *si bemolle* mag-

giore, su cui dovranno concentrarsi i due suoni *la* e *do* (N. 2): considerato sottodominante, il modo non potrà essere che di *la* minore, quindi converrà, come abbiamo veduto, passare all'accordo di *mi* dominante del suddetto *la* (N. 3): considerato come dominante, il modo sarà di *sol*, e perciò converrà alterare il *fa* di mezzo grado che si è la sua sensibile, ed in tal maniera fare la sua naturale passata sul *sol* ricercato (N. 4). E qui mi è forza il far una considerazione sopra la proprietà dell' accordo producente, ed è; che essendo lo stesso, tanto per effettuare la risoluzione sul modo maggiore, quanto sul minore, avviene di poter tramutare col di lui mezzo, il modo da maggiore in minore e viceversa. Ma siccome ciò merita di essere trattato sotto l'aspetto della transizione artificiale, così ne parleremo a disteso, quando sarà opportuno; per ora basti il sapere che l' accennata risoluzione può aver luogo benissimo anche sul *sol* maggiore, purchè l' indole del modo antecedente lo richiegga, come appunto avviene nella circostanza presente, che il *do* (considerato quale sua sottodominante) è pur maggiore. Considerato finalmente quale sottodominante, il modo resta di *fa* maggiore, e quindi la sua naturale risoluzione procede dal far discendere il sesto suono *re* sul *do* (N. 5). Per le addotte ragioni, credo pertanto di non andar errato nel denominare *generico* il dimostrato accordo, appunto per quel suo facile e naturale adattamento sì al genere diatonico, o modo maggiore, come al genere cromatico o modo minore non solo, ma perchè appartiene a varj casi in tutti due i generi, quindi è suscettibile di generalizzarsi alle varie mutazioni più che ogni altro accordo composto.

4. L'accordo maggiore dissonante ha tre aspetti, due appartenenti al modo maggiore ed uno al minore. Questo accordo nella sua forma è perfettamente inverso del

generico, poichè se le sue terze erano disposte in guisa che la maggiore stava nel centro e le due minori nei lati, ora nel centro sta la terza minore *mi-sol*, e nei lati stanno le due terze maggiori *do-mi* nel grave, e *sol-si* nell' acuto, le due quinte *do-sol* e *mi-si* sono maggiori perfette, che (considerate astrattamente) somministrano i due accordi semplici perfetti, maggiore il primo, e minore il secondo. Ora, tutta l' attenzione sta nella settima soltanto, e questa viene generata dalla prima terza *do mi*, che è maggiore, per cui sovrabbondano gl' intervalli maggiori a grado che nella sua decomposizione questo accordo usa di cinque intervalli maggiori cioè due terze, due quinte ed una settima. Quantità certo sproporzionata in confronto di una sola terza minore nel centro. Se, come abbiamo osservato, la perfezione consiste nella giusta distribuzione e temperatura, che risulta da una quasi equabile mescolanza d' intervalli maggiori coi minori, sarà altresì vero, che qualora questo temperamento venga alterato, mancherà della dovuta perfezione, e di conseguenza diverrà sempre più intollerante, se inclinerà alla troppa quantità dei maggiori piuttosto che dei minori, quindi è evidente il perchè era delicato l' accordo precedente, e perchè riesca in vece aspro e duro l' attuale.

In quanto alle sue naturali risoluzioni, qualora abbia luogo sulla tonica, l'accordo preponderante è quello della tonica stessa, e percio non havvi altra risoluzione, fuorchè quella di far ascendere il *si* dissonanza di settima maggiore sull' ottava *do*, nè altra interpretazione trovo ammissibile, mentre secondo qualunque ragionato sistema, l'accordo della tonica resta sempre inalterabile (Fig. V, N. 1). Anche in questa circostanza l' accordo composto rassomiglia a quell' avverbio contenente il nome nell'accordo della tonica *do* e l' aggettivo in quello della me-

diante *mi*. Se ha luogo sulla sottodominante *fa*, la sorgente esiste nell'accordo semplice dello stesso *fa*, perciò passa naturalmente al *sol* dominante, ed in tal caso il *mi* risolve discendendo sul *re* (N. 2). Che se questo accordo si considera come proprio della sottomediante del modo minore, la sorgente ha sede nell'accordo semplice della tonica *la*, che, ammessa la sua immutabilità, richiede in vece la discendente risoluzione del *fa* sul *mi*, conservando gli altri tre suoni. Questa procedura, quanto naturale e giusta nel suo aspetto presente, altrettanto c'invita a considerare, non essere altrimenti che una reale dissonanza di nona minore nel grave, e presentata solo apparentemente, come dissonanza di settima maggiore nell'acuto (N. 3). Che se accidentalmente avesse luogo sul *do* come mediante di *la* minore, l'accordo preponderante sarebbe quello della dominante *mi* la di cui risoluzione richiede in ogni modo di essere verificata sulla tonica; dunque i due suoni *sol* e *si* (N. 4), si concentrano nel *la* ed anche in questo caso il *si* dissonante risolve discendendo.

Riportando per ultimo le descritte risoluzioni al solo accordo di *do*, avremo in primo luogo la risoluzione del settimo suono *si* sull' ottavo *do* (N. 5). Nel secondo caso il *do* si considera sotto-dominante di *sol*, e passa all'accordo maggiore di *re* sua dominante; nel terzo caso il *do* si considera come sottomediante del modo di *mi* minore, ed il grave *do* discende sul *si*. Rimane finalmente da ricordare la stessa osservazione dell' accordo precedente cioè, che qualora si presenta come appartenente al modo maggiore, l' accordo semplice preponderante è il maggiore, cioè il più grave; laddove se si presenta spettante al modo minore, l' accordo semplice preponderante è costantemente il minore cioè il più acuto.

5. L' accordo sensibile diminuito appartiene soltanto

alla sensibile del modo minore, nè può risolvere che sulla tonica. Sarà per altro cosa opportuna l'esaminarlo distintamente affine di potersene servire in tutti quei casi, che riescano all'uopo più acconci. Ed incominciando dalle sue terze (Fig. VI, N. 1) che, secondo il nostro intendimento, riescono tutte minori ed eguali, diremo rendere queste la sua temperatura adattabile a qualunque risoluzione. Le sue quinte egualmente tutte minori prestansi a viemmaggiormente convalidare la passata, a tale che qualunque di questi suoni può tramutarsi in base, terza, o quinta, per cui anche la settima può partecipare delle stesse prerogative. Se vero è che qualunque dei quattro suoni costituenti l'attuale accordo può essere base, ne segue, che lo stesso accordo contiene in sè una convenienza di quattro naturali differenti risoluzioni, e che egualmente si presta a rappresentare quattro toni, o modi fra loro diversi. Così. Fatto base il *sol diesis* (N. 2), mostra che il modo minore è di *la* su cui naturalmente risolve: fatto base il *si*, mostra che il modo minore è di *do* su cui naturalmente risolve; fatto base il *re* mostra che il modo è di *mi bemolle* minore su cui naturalmente risolve; fatto base finalmente il *fa*, benchè colla segnatura di *mi diesis* per facilitare l'esecuzione, mostra adesso, che il modo minore è di *fa diesis* su cui naturalmente risolve. Di maniera che collo stesso accordo piantato sul successivo *la* (N. 3) e poscia sul *la diesis* (N. 4), abbiamo la serie naturale di tutti li dodici accordi sensibili diminuiti portanti la loro risoluzione sopra tutti li dodici modi minori. Dopo di che si potrà inferire, che per effettuare qualunque transizione su qual si voglia modo minore, basterà far precedere il rispettivo accordo sensibile diminuito, e la transizione sarà ottenuta. E giacchè col suo mezzo si possono realizzare tutte le indicate transizioni, converrà con-

vincersi essere desso un mezzo prestantissimo alla naturale concisione armonica. Vedremo poi come si possa ottenere collo stesso mezzo qualunque transizione, ancorchè vogliasi maggiore il nuovo modo. Per la equidistanza degli intervalli minori, de' quali è composto, e per la qualità della sua settima, questo accordo riesce molto delicato e patetico. Riesce poi del più felice risultato, qualora si voglia tramutarlo in quello della radicale dominante (N. 5); operazione tanto facile ad effettuarsi, quanto è facile far discendere di solo mezzo grado il suono rappresentante la settima diminuita, e sostituirne la sesta minore, che è per l'appunto la base ricercata.

6. L'accordo minore dissonante è proprio soltanto della tonica del modo minore. Anche questo accordo ha la singolarità di essere costrutto in maniera, che un solo intervallo minore venga sopraccaricato da molti intervalli maggiori, poichè le sue terze sono *la do*, *do mi* e *mi sol diesis*, la prima delle quali è minore, e le altre due sono maggiori, le quinte sono, una maggiore, come *la mi* ed una eccedente come *do sol diesis*, e la settima è maggiore come *la sol diesis*. L' essere perciò i due accordi semplici che lo costituiscono uno minore e l'altro eccedente, fa sì che il complesso riesca più caratteristico, e più deciso del maggiore dissonante, in quanto al richiedere che la settima maggiore *la sol diesis* si risolva nella ottava *la-la*. Anzi, unico è l'accordo semplice preponderante, ed è quello della stessa tonica, che essendo inalterabile, rende unica la risoluzione, e tale risoluzione non può cadere altrimenti, che facendo salire la sensibile *sol diesis* sull'equisono della tonica *la*. Lo che conferma a tutta evidenza il mio asunto, quello cioè, che qualora l' accordo composto dissonante sia proprio della tonica, la reale dissonanza di settima maggiore debba esclusivamente risolvere ascendendo sull'ottava. La forma

di questo accordo lo rende partecipe di due opposte qualità, la prima sua qualità è quella di essere molle e melanconico, come naturalmente esiste nell' accordo perfetto minore; la sua seconda qualità diametralmente opposta alla prima, è quella di cui ne va fornito l' accordo maggiore eccedente, ed è quella di essere forte e vivace, ma di una vivacità ardita. Dal che ne viene, che l' accordo della tonica *la* minore (Fig. VII) rimane, per così dire, oppresso o sopraffatto da quello della mediante *do*, ed abbisogna di una pronta risoluzione per ciò che concerne alla sensibile *sol diesis*, la quale devesi considerare come un suono estraneo ed alla sua forma ed al suo carattere. Anche questo accordo rassomiglia a quell' avverbio, che comprende nome ed aggettivo, perchè in esso esiste l' accordo semplice della tonica.

7. L'accordo eccedente dissonante *do*, *mi*, *sol diesis*, *si*, appartiene esclusivamente alla mediante del modo minore (Fig. VIII), perciò essendo preponderante il solo accordo della dominante *mi*, ha una sola risoluzione, e questa cade sulla tonica *la*, concentrando in esso *la* i due suoni *sol diesis*, *si*. Giacchè l' unico intervallo minore, cioè la terza *sol diesis-si* resta nel centro più acuto, che nella parte armonica è sempre del minore rilievo, così anche l' accordo risulta aspro ed intollerabile, attesa la sovrabbondanza e la posizione degl' intervalli maggiori ed eccedenti. Dalla diversa posizione dell' unico intervallo di terza minore esistente nei tre accordi composti dissonanti maggiore, minore ed eccedente, abbiamo rimarcati tre specialissimi e distintissimi caratteri producenti tre diversi e particolari risultati. Lo che ci determina a stabilire che quanto meno abbia di perfezione un complesso armonico nel suo organismo, tanto più si limitano le rappresentanze, e si diminuisce conseguentemente il numero delle sue naturali risoluzioni.

8 e 9. Intorno agli accordi complessivi maggiore e minore, nulla ci rimane di che aggiungere a quanto fu esposto nel Capitolo IV § 3, N. 8 e 5.

Tutti li accordi composti accidentali non hanno esistenza che nei descritti reali mediante l' alterazione in aumento od in degrado, di qualche suoni, e perciò di questi si tratterà nel Cap. XIII delle preposizioni.

§ 2.

DELLE CADENZE COMPOSTE CONSIDERATE COME AVVERBI O CONCISIONI ARMONICHE GENERALI.

La concisione armonica generale devesi riferire soltanto a quella abbreviata cadenza, la quale contenga in sè due, o più cadenze semplici, per la stessa causa che un accordo composto comprende due o più accordi semplici (1). In ciò consiste la vera rappresentanza dell' avverbio il quale modifica il verbo; e siccome al verbo abbiamo paragonata la cadenza, così la concisione armonica generale è quella, il di cui officio si è di modificare appunto la cadenza. Nè si creda perciò che l' accordo composto sia altrimenti, giacchè egli stesso esercita un eguale officio concentrando in vece la cadenza semplice.

Il primo vantaggio di questa concisione consiste nel somministrare l' intera modulazione in luogo della semplice transizione. Nelle dimostrate transizioni regolari abbiamo osservato, che i mezzi in esse adoperati non offrivano, che la sola cadenza transitiva, ma devesi altresì notare la differenza che passa della modulazione alla tran-

(1) Tale è l' accordo complessivo, il quale forma parte degli accordi composti, quantunque ne abbracci due di composti, e tre di semplici.

sizione, non solo in quanto che questa sia momentanea e passaggera, ma più ancora perchè non offre quel completo sviluppo armonico che la modulazione richiede. Il secondo vantaggio poi consiste nell' ottenere, colla maggior brevità, oltre alla concisa cadenza, la spiegata modulazione. Lo che devesi a quell'accordo composto che meglio si presti ad offrire immediatamente tutti li più necessarj caratteri esprimenti, non solo l'idea del nuovo tono, o modo, ma che questa idea sia svolta in maniera tanto compiuta da riconoscere nella data cadenza, ed il proposto passaggio, e le impronte caratteristiche del nuovo tono, acciocchè per tale venga realmente determinato.

1. La prima cadenza regolare diretta abbisogna dell'accordo dipendente della sensibile se vogliasi realizzare la nuova tonica, altrimenti sembra una cadenza tonale che passa dalla tonica alla sottodominante, piuttosto che da una tonica all' altra. Si tramuti in vece l'accordo semplice della prima tonica in accordo producente, e ben tosto si scorgeranno tutte le necessarie impronte del nuovo tono (Fig. IX). Ora si potrà riconoscere in questa brevissima cadenza non solo la sottointesa transizione dal *do* al *fa*, ma la espressa modulazione dal tono di *do* a quello di *fa*, poichè l' unione della sua dominante *do* colle due caratteristiche note sensibili *mi* e *si bemolle*, in questo accordo accoppiate, somministra tutti li più atti mezzi a determinar in maniera compiuta il tono di *fa*, quasichè dopo l'accordo di *do* avessimo quello di *fa*, indi quello di *si bemolle* sua sottodominante, poscia quello ancora di *do*, ma come dominante, ed alla fine quello della determinata nuova tonica *fa*. E chi non ravvisa nell' accordo producente di *do* tutto l' intero concentrato sviluppo modulatore ora indicato?

Se tramutando la tonica *do* in dominante, ed aggiungendovi la nota caratteristica *si bemolle* sua settima pro-

ducente, abbiamo ottenuta la definitiva prima modulazione diretta, ora tramutando lo stesso *do* in settima producente, otteniamo la definitiva prima modulazione indiretta. Ecco la forza e l' azione di tutte le note sensibili unite !... quella offriva nella producente *si bemolle* l' unica nota caratteristica predicente il nuovo modo di *fa*, e questa possiede nella prolungata esistenza di *do* settima producente di *re* l' unica nota copulativa, destinata a legare immediatamente l' accordo della prima tonica *do* con quello della dominante *re* (N. 2).

La prima modulazione regolare diretta presenta una indefinita circolazione modulatrice per tutti li toni maggiori o minori, secondo la serie progressiva per natura di bemolle (Tav. V, Fig. VII, N. 1), e la prima modulazione regolare indiretta presenta la stessa circolazione, secondo la serie progressiva per natura di *diesis*. (Fig. VII, N. 2).

2 e 3. La seconda e terza modulazione dirette offrono una circolazione indefinita per tutti li toni maggiori e minori a vicenda per natura di bemolle (Tav. VI, Fig. X), e la seconda e terza indirette offrono la circolazione indefinita per tutti li toni maggiori e minori per natura di diesis a vicenda (Fig. XI).

4. Anche la quarta modulazione si diretta come indiretta gode degli stessi vantaggi.

Allor ch' io dissi di scegliere quell' accordo composto che meglio si presti a somministrare tutti li caratteri dinotanti il nuovo modo, aveva già ideato di far considerare, che « quanto l' accordo producente meriti di preferenza in confronto d' ogni altro per ciò che spetta al reggimento della proposizione armonica quale vero modulatore radicale, altrettanto non basti egli solo ad offrire l' idea del genere ». E perciò, trattandosi di modulare su d'un tono minore, sarà meglio preferire a que-

sto oggetto, l'accordo sensibile diminuito in confronto del producente. Di fatti, le vere note caratteristiche di *re* minore, come tono assoluto, sono *si bemolle* e *do diesis*; nè queste si riuniscono senza l'uso dell' accordo sensibile diminuito, di *do diesis*, altrimenti, ancorchè si effettui la modulazione da *do* a *re* minore, mediante l'accordo producente di *la*, pure rimane ancora il dubbio, se questo *re* minore sia relativo od assoluto; dubbio, che al certo svanisce, qualora si presenti anche il caratteristico *si bemolle* (Fig. XII).

L' utilità della concisione armonica generale risulta di maggior rilievo nelle modulazioni difettive, per ottenere le quali conviene usare naturalmente non solo di cadenze composte, ma complicate, laddove coll' opportuno uso di qualche accordo composto si riducono a cadenze brevissime e del tutto complete.

1. Analizziamo la prima cadenza difettiva diretta. Usando della naturale regolare procedura, converrebbe passare dalla prima tonica del modo minore alla sua sottomediante fatta tonica di modo maggiore, e da questa risolvere definitivamente sul ricercato modo maggiore, distante dal primo minore mezzo grado ascendente. La concisione consiste nel passar immediatamente dalla prima tonica alla sua sottomediante, senza percorrere tutta la transizione, e nell' atto stesso che si segna detta sottomediante assegnarle l' accordo producente, e verificar poscia la cadenza diretta assoluta. Sia il modo di *la* minore per primo, e quello di *si bemolle* maggiore per secondo. La opportuna concisa modulazione è tanto facile ad ottenersi, quanto è facile passare dal proposto *la* minore, al *si bemolle* maggiore inframettendovi soltanto l' accordo producente di *fa*, e la concisa modulazione è effettuata (Fig. XIII). Che la passata sia giusta, ed adottabile tanto dal *la* minore al *fa* maggiore, ove

la cadenza è la semplice di salto di terza maggiore discendente ed i due suoni copulativi *la* e *do*, quanto dal *fa* al *si bemolle*, ove abbiamo la prima cadenza semplice diretta collo stesso *fa* copulativo, le precedenti operazioni possono assicurarlo. Che la concisione sia considerevolmente abbreviata, il fatto lo dimostra, lorchè usasi di un solo accordo intermedio in luogo di due inclusive cadenze.

2. La seconda concisa cadenza difettiva diretta si ottiene usando della prima regolare diretta, col passare dal *do* minore al *fa* pur minore (Fig. XIV), e da questo al *sol bemolle* maggiore, ma nella maniera abbreviata ora descritta. Si potrebbe ridurla ancor più ristretta, qualora si usasse del solo accordo producente intermedio di *re bemolle*. Per ottenere una tanta contrazione, e con buon risultato, non puossi a meno di segnare l' accordo della dominante *re bemolle* in terzo rivolto, e quello del *sol bemolle* in primo rivolto (Fig. XV). Vantaggio considerevolissimo, dovuto al solo buon uso dei rivolti, di cui quanto prima si tratterà.

3. La terza modulazione difettiva, che n' è la prima fra le indirette, passa dal *do* maggiore al *si* minore usando della transizione intermedia di *sol* maggiore, come abbiamo veduto. Ora la concisione armonica offre il vantaggio di ottenerla col solo accordo intermedio sensibile diminuito di *la diesis*. Per la già addotta ragione preferisco questo accordo al producente ogni qual volta io debba indicar la definitiva modulazione sur un modo minore (Fig. XVI). Ancor qui rimangono copulativi i due suoni *mi*, *sol* fra l' accordo della prima tonica *do*, ed il sensibile citato *la diesis*.

4. La quarta modulazione difettiva, inversa della seconda passa dal *do* maggiore al *fa diesis* minore. Col metodo ordinario dovrebbe usare delle tre transizioni;

1.ª dal *do* maggiore al *sol* maggiore; 2.ª dal *sol* maggiore al *si* minore; 3.ª dal *si* minore al *fa diesis* minore (Tav. V, Fig. IX, N. 4). Vedesi da questa regolare disposizione quanto questa cadenza sia complicata, mentre si può abbreviarla, passando prima dal *do* maggiore al *sol* maggiore, e da questo direttamente al *fa diesis* minore, come nella concisione or ora indicata (Fig. XVII, N. 1). Ed ancor più si può renderla contratta, passando dal *do* maggiore al *fa diesis* minore suddetto col solo intermedio accordo sensibile diminuito di *mi diesis* in secondo rivolto, risolvente sul cercato *fa diesis* minore in primo rivolto (N. 2). Non posso lasciare questo paragrafo senza prevenire il mio lettore, che « nella stessa guisa che l' avverbio è una parola elittica di un' azione tanto vivace da doversi considerare, quasi foriero del *traslato*, ossia della *figura*, così pure la concisione armonica segna l' estremo confine della transizione o modulazione naturale, e tocca le prime orme, somministrandoci una sostanza elementare dell' armonico artificio.

§ 3.

DEL BUON USO DEI RIVOLTI NEL GRAVE.

Ella è verità incontrastabile, che il grave sia il sostegno della parte armonica, di quella parte, vo' dire, che la musica regge ed arricchisce. Verso questo grave adunque debbono essere attualmente rivolte le nostre mire. L' esperienza stessa ci obbliga confessare che nel buon uso del grave consista il rendere talvolta di buon effetto un'armonia, che altrimenti risulterebbe forse insoffribile. Abbiamo già veduto, che di ogni accordo il grave può segnare tanto la base, quanto un qualsiasi rivolto, ma questa libertà accordata al grave astrattamente conside-

rato, non la è certo qualora se lo consideri relativamente, poichè se dobbiamo mettere in confronto un accordo con un altro, allora il grave stesso deve segnare quel suono, che meglio convenga al risultato, piuttosto che costantemente adottare o la base, o quel tale rivolto. Un'armonia generale qualunque, tanto può essere espressa dalla cadenza semplice, quella cioè formata di due soli accordi, quanto dalla complicata, che può essere composta di tre, e più successivi accordi diversi. La direzione del grave pertanto deve essere tale che, a seconda della brevità, o lunghezza dell'armonia medesima, si rivolga giudiziosamente verso quella meta, che produca il migliore dovuto risultato. Per ottenere ciò, conviene attentamente osservare tre cose: 1.ª, se nel principiare la proposta cadenza od armonia, il grave si trovi in base, od in rivolto, e quale; 2.ª in relazione della posizione del grave nell'accordo primo, osservare quale sia la sua rappresentanza, per la regolare procedura; 3.ª devesi porre attenzione, che il grave segni possibilmente la base dell'accordo ultimo della cadenza, anzi se la sua posa è la finale del periodo, o del componimento, deve assolutamente segnare la tonica. Quanto più è piana e regolare l'armonia, tanto più è facile usare delle basi; ma quanto più è complicata e difettiva, tanto più conviene giudiziosamente giovarsi dei più opportuni rivolti. A tali avvertenze c' inducono precipuamente quegli accordi intermedj, fra quali ve ne sono alcuni, tanto condizionati, da non poterli usare felicemente che in pochissime e circoscritte maniere.

Divideremo adunque la presente teoria, 1.º nel mostrare quale suono debbasi naturalmente assegnare al grave a seconda dell'accordo usato; 2.º quale debba essere la sua procedura in relazione della sua condizionata rappresentanza; 3.º come debba risolvere.

1.° QUALE SUONO DEBBASI NATURALMENTE ASSEGNARE AL GRAVE A SECONDA DELLA QUALITÀ DELL'ACCORDO USATO.

1 e 2. Nell'accordo perfetto semplice, devesi naturalmente la preferenza alla base; ma per altro, può il grave usare indistintamente anche di qualunque dei due rivolti, giacchè la perfezione stessa di questo accordo, nella sua forma ed in ogni sua parte, separatamente considerata lo rende suscettibile di un felice risultato sotto qualunque aspetto ei si presenti. Tale è la prerogativa del solo accordo perfetto sia egli maggiore o minore; prerogativa da cui ogni altro accordo rimane escluso tosto che si rifletta alla qualsiasi imperfezione che lo accompagna.

3. Se l'accordo sensibile appartiene al modo maggiore starà meglio in base, quantunque si possa usare di qualunque dei due rivolti, ma siccome il grave in base segna la stessa sensibile, così dei tre suoni dati, la base suddetta è quella che meglio dispone la posa sulla tonica, poichè viene retto, quantunque in maniera sottointesa, dall' accordo della dominante. (Fig. XVIII, N. 1). Se è proprio della sopratonica del modo minore, sarà meglio che il grave segni il primo rivolto. La ragione si è, perchè il grave stesso considerato mai sempre quale rettore armonico, in questo caso tocca la sottodominante, che in ogni modo è uno dei tre perni del diagramma e quindi prevale agli altri due suoni, cioè secondo e sesto privi di alcun titolo distintivo (Fig. 2). Da ciò ne viene, che anche riportando lo stesso caso nel modo maggiore, merita la preferenza il primo rivolto, qualora si usi dell'accordo della sopratonica, quantunque sia perfetto; ma siccome il grave usando del primo rivolto segna la sottodominante, così viene preferito, come dissi,

il primo rivolto alla base la quale non ha alcun distintivo titolo (N. 3).

4. L'accordo maggiore eccedente, è proprio della mediante del modo minore. Qualunque dei tre suoni venga assegnato al grave è tale che il risultato non riesce mai felicemente, perciò questo accordo viene impiegato con poca frequenza ed alla sfuggita. Riesce meno infelicemente forse nel secondo rivolto, poichè questo esprime la sensibile, e siccome è sua proprietà il risolvere sulla tonica, nell'atto che conservansi li altri due suoni, così devesi preferire l' indicato secondo rivolto, in quanto che dispone più distintamente la cadenza melodica assoluta (N. 4). Si preferisce la base, qualora sia stato preceduto dall'accordo della dominante in secondo o terzo rivolto. Da ciò si vede, che merita la scelta o la base, od il rivolto non sempre in relazione alla natura dell' accordo dato, ma a seconda talvolta del suo rapporto, rispetto ad altre particolari circostanze, come sarebbe rapporto al tono, od all' accordo precedente (N. 5). La equidistanza dei suoi intervalli lo rende incerto così, poichè un' eguale disposizione abbiamo, tanto nella forma di *do*, *mi*, *sol diesis*, quanto in quella di *mi*, *sol diesis*, *do*, non che in quella di *sol diesis*, *do mi*, tutte distanze espresse da una quinta eccedente, divisa da due terze maggiori, o loro pari, la di cui diversità, giusta il sistema di oggi giorno non riducesi ad essere che di nome (N. 6).

5. Tre sono li suoni distinti nel diagramma i quali formano parte dell' accordo producente. La base che viene espressa dalla stessa dominante, e questa è certamente la prima e miglior posizione da assegnarsi al grave quale reggente armonico; il primo rivolto, che quale altra base procedente, viene espresso dalla sensibile (mezzo melodico risolvente primario), e questa posizione segue im-

mediatamente la prima (N. 7); il terzo rivolto che quantunque occupi un posto assai subordinato nell'accordo, pure nel diagramma ha un forte titolo di essere valutato anche in questo caso, per cui occupa ragionevolmente il terzo posto; da ultimo ha luogo anche il secondo rivolto senza dare un tristo risultato, perchè la intera struttura dell'accordo stesso ammette in tale circostanza l'indicato secondo rivolto, malgrado venga espresso da un suono poco considerato.

6 e 7. L'accordo sensibile minore, o diminuito, addomanda che sia preferita sempre la base. Succede a questa il secondo rivolto, perchè espresso dalla sottodominante, e perchè il suono più acuto segna la terza rispetto al grave, e segnatamente nel modo maggiore. Questa è un' osservazione troppo necessaria da usarsi, affine di togliere il triste effetto prodotto dal vicino contatto dei due suoni estremi nel loro riversamento (N. 8), ed a fine di conservare la sua prima forma. Il primo rivolto occupa il terzo posto, conservando però la stessa forma dell' antecedente, in quanto alle parti acute dinotanti gli estremi dell'accordo. Dell'accordo sensibile diminuito riesce molto espressivo il terzo rivolto, perchè ci offre nel complesso armonico, il caratterisco intervallo di seconda eccedente risultante fra il grave stesso e la sensibile. Quanto è toccante il terzo rivolto nel modo minore, altrettanto riesce intollerabile nel maggiore sotto qualunque forma vogliasi pur modificare, per cui dai buoni scrittori viene del tutto trascurato.

8. Nell'accordo generico è preferibile il primo rivolto, qualora appartenga al modo maggiore, siccome quello che esprime o la sottodominante, o la dominante, o la stessa tonica (N. 9). Che se appartiene al modo minore, devesi preferire la base, siccome quella che esprime, o la sottodominante, o la dominante. Tutti li altri casi

riescono più, o meno felici, a seconda dell'aspetto sotto cui se lo considera, e relativamente al modo, e relativamente al suono, che rappresenta la sua base, purchè si abbia riguardo alla maniera, di disporre in opportuna distanza il disgustoso contatto della seconda esistente fra i due estremi dell' accordo lorchè siano riversati. Tutto ciò deve regolarsi secondo le traccie or ora segnate, laddove troppo luogo, nojoso, e forse incalcolato lavoro sarebbe dare un esempio a tutti i venti casi di cui partecipano questi quattro suoni, presentati nei cinque diversi aspetti.

9 e 10. L'accordo dissonante della tonica sia maggiore o minore, non può convenire che in base, giacchè ella viene espressa dalla stessa tonica. Egualmente conviene alla base, se appartiene alla sottodominante del modo maggiore, quantunque potrebbesi usare anche in secondo rivolto (osservati però sempre i dovuti riguardi per allontanare fra loro i suoni estremi dell' accordo), poichè in esso secondo rivolto esiste la tonica (N. 10). Se appartiene alla sottodominante del modo minore, si segna benissimo in base, quantunque ella non sia in fatto, che una dissonanza rivoltata nel grave, e ciò per non metterla al contatto dell' altro suono estremo che è veramente consonante; anche nel caso che appartenga alla dominante del modo minore praticasi costantemente in base.

11. L'accordo eccedente dissonante viene esso pure praticato sempre in base, per la stessa precipua ragione dei due accordi antecedenti, cioè per la troppa vicinanza, quasi inevitabile, del mezzo grado che passa fra i due suoni estremi riversati. Lo che sarebbe assai malagevole ad evitarsi nell'assieme di suoni acuti.

2.° QUALE DEBBA ESSERE LA PROCEDURA DEL GRAVE IN RELAZIONE ALLA CONDIZIONATA SUA RAPPRESENTANZA.

Due sono gl'intervalli melodici che si prestano *originariamente* a qualsivoglia risoluzione. Ora la nostra teoria riguardando il grave, non come parte principale, od accessoria di un accordo, ma per rapporto alla successiva procedura che deve tenere secondo i diversi accordi, ne viene che egli deve perciò segnare una determinata e distinta melodia. Dessa per altro dev'essere semplice, regolare e soda. Deve in somma avere tutte quelle qualità che al maestoso ed al grandioso si competono, come appunto si può desumere dalla stessa sua giusta denominazione. I suoi passi adunque devono essere posati e distinti. Da tutte queste premesse condizioni, sarà facile il desumere quale debba essere il vero ufficio del grave. E giacchè il grave nel suo movimento deve segnare una melodia sua propria e conveniente, sarà duopo conoscere anche di questa, quali siano i più opportuni intervalli caratteristici che deve segnare. Due sono i principali intervalli melodici al grave destinati nel suo naturale movimento; il primo è di mezzo grado ed il secondo di un grado intiero. Qualunque altro intervallo venga praticato nella melodia, o non gioca che intorno ad uno stesso accordo, o cambiando accordo devesi sottintendere, che da qualche altra libera parte venga adoperato, o l'uno, o l'altro dei due antedetti intervalli. Appena spiegata la teoria di questi due intervalli si riconoscerà per anco la verità della stabilita legge.

Abbiamo veduto altre volte essere il melodico, o successivo intervallo di mezzo grado risolvente primario se ascende, secondario se discende. Ciò conosciuto, devesi altresì avvertire, esistere l'intervallo successivo di grado

risolvente primario se in vece discende, e secondario se ascende. Credo inutile il dimostrare, che resti sempre primario quell' intervallo il quale risolva sulla tonica. La verità è da per sè tanto patente da non abbisognare di alcuna comprovante dimostrazione. Di fatti, due sono i suoni più vicini alla tonica ed unitamente compartecipi dell'accordo della dominante, la sensibile cioè e la sopratonica qualunque sia il modo, o maggiore, o minore. Il primo risolve definitivamente ascendendo per mezzo grado, il secondo risolve egualmente discendendo in vece per un grado. Così, dato a cagion d' esempio il tono di *do*; la sensibile *si* ascende per mezzo grado e risolve sulla tonica *do*, e la sopratonica *re* risolve discendendo per un grado intero sulla stessa tonica *do*, e tutte due queste risoluzioni sono primarie, perchè definitive ed assolute sulla tonica. Egualmente il *fa* sottodominante risolve discendendo sulla mediante *mi* per l' intervallo di mezzo grado, e lo stesso *re* sopratonica risolve sulla stessa mediante *mi* ascendendo in vece per l' intervallo di un grado intiero, ed ambedue queste risoluzioni sono secondarie, perchè fanno posa sopra un suono dipendente qual è la descritta mediante. Tutti gli altri intervalli di grado, o di mezzo grado, siccome uguali ai descritti, seguono in fatto di melodia, la stessa loro legge; nè conviene confondere (come potrebbe facilmente accadere) la relazione armonica colla procedura melodica. Lo che può succedere in una maniera davvero illudente, se uno di questi intervalli primarj risolve sur un suono che non sia la tonica, ed inversamente. Così avverrebbe per esempio della risoluzione del *fa*, o del *re* citati sulla mediante *mi bemolle* qualora il tono fosse di *do* minore, che gl' intervalli rovesciansi, poichè il *re* ascende mezzo grado, ed il *fa* discende un grado. Per togliere ogni confusione basta riflettere, che originariamente sono dimostrati pri-

marj, e quindi nella melodia restano invariabili, poichè riguardo ad essa si considera la procedura di questi suoni, e non già all'armonia, mentre in armonia il *mi bemolle* è dipendente, e nel movimento melodico lo stesso *mi bemolle* si deve considerare quale tonica parziale rispetto a ciascuno dei due suoni proposti, di cui ne forma centro di posa e di risoluzione definitiva. Lo stesso dicasi di qualunque altro caso simile all' esposto. Qualunque altro intervallo, o non forma risoluzione, o formandola, la sottintende eseguita da altro suono partecipe dell'attuale armonia, per cui dissi *originariamente*, e lo spiego.

Suppongasi che il grave segni il *re* con accordo proprio perfetto minore, indi salga sul *sol* con 4.ª e 6.ª, segnando cioè il secondo rivolto dell' accordo della tonica *do:* ecco che il grave ha marcato un intervallo di quarta ascendente, ma la risoluzione melodica fu eseguita in vece da quella parte che prima segnava il raddoppio, ossia l'equisono del *re*, e poscia risolse discendendo sulla tonica *do*, mentre il grave dal suo canto non fece che segnare un intervallo, il quale in armonia ci offre la cadenza semplice tonale di grado discendente, ed in melodia salta, come se partecipasse del solo accordo di *sol*, oppure facesse la prima cadenza tonale diretta usando dell' accordo di *re* e poscia di quello di *sol*, e segnando le basi loro (Tav. VII, fig. I). In questo *inganno* d'aspetti (se pure così si può chiamarlo) consiste in gran parte la bellezza artistica musicale. Ho reputato cosa necessaria premettere queste cognizioni per due motivi: 1.º per istabilire la risoluzione melodica del grave, tanto se ha luogo l'intervallo di mezzo grado, quanto se ha luogo quello di grado intiero; 2.º per mostrare quanta sia la stretta affinità, che lega fra loro le due parti costituenti la musica, cioè la melodia e l'armonia. Dal che si vede quanto convenga egualmente occuparsi

di tutte e due, nè quindi trascurar l'una per unicamente occuparsi dell'altra.

1. A seconda della condizione del suono che assegnasi al grave in qualunque accordo imperfetto anche la risoluzione deve corrispondervi. Così nell'accordo sensibile, la base ascende mezzo grado, qualora sia proprio della stessa sensibile, che se è proprio della sopratonica del modo minore, allora la base è libera (Fig. II, N. 1). Il primo rivolto è libero se appartiene alla sensibile, e se appartiene alla sopratonica, ascende di un grado, tale essendo la proprietà della sottodominante, cioè di passare alla dominante (N. 2). Il secondo rivolto discende di mezzo grado in ognuno dei due casi (N. 3).

2. Nell'accordo eccedente maggiore, la base ed il primo rivolto restano, ma il secondo rivolto ascende mezzo grado, perchè è la sensibile (Fig. III).

3. Nell'accordo producente, la base ed il secondo rivolto sono liberi; il primo rivolto (la sensibile) ascende mezzo grado, ed il terzo rivolto discende mezzogrado, o un grado intiero (Fig. IV, N. 1). Che se appartiene accidentalmente alla sottotonica del modo minore, allora la sola base ascende mezzo grado per realizzare l'accordo sensibile diminuito in base, od anche discende mezzo grado la settima producente per realizzare l'altro accordo producente in primo rivolto (N. 2 e 3).

4. Se l'acccrdo sensibile minore appartiene alla suddetta sensibile del modo maggiore, la base ascende mezzo grado; il primo rivolto è libero; il secondo rivolto discende mezzo grado, e può ascendere anche un grado, dando alla posa un secondo rivolto; il terzo rivolto discende un grado (Fig. V, N. 1, 2, 3). Se appartiene alla sopratonica del modo minore, la base ed il primo rivolto restano; il secondo rivolto può restare, o discendere mezzo grado, ed il terzo rivolto discende mezzo grado (N. 4, 5, 6).

5. Nell' accordo sensibile diminuito, la base ascende mezzo grado; il primo ed il secondo rivolto sono liberi; il terzo rivolto discende mezzo grado (Fig. VI).

6. Se l'accordo generico appartiene alla sopratonica del modo maggiore, la base è libera; il primo rivolto può rimanere, ed ascendere un grado; il secondo rivolto può ascendere e discendere un grado; il terzo rivolto discende mezzo grado (Fig. VII, N. 1). Se appartiene alla mediante, la base ed il primo rivolto rimangono; il secondo rivolto ascende mezzo grado; ed il terzo rivolto discende un grado (N. 2). Se appartiene alla sottomediante, la base discende un grado, ed i rivolti tutti restano (N. 3). Se appartiene alla sottodominante del modo minore, la base ascende un grado, e può anche rimanere, qualora vogliasi producente l' accordo della dominante; tutti i rivolti discendono mezzo grado (N. 4). Se appartiene alla dominante, la base, il secondo ed il terzo rivolto restano; ed il primo rivolto ascende di mezzo grado (N. 5).

7. Nell'accordo dissonante maggiore, la base, il primo ed il secondo rivolto rimangono; ed il terzo rivolto ascende mezzo grado, qualora appartenga alla tonica del modo maggiore (Fig. VIII, N. 1). Che se appartiene alla sua sottodominante, la base ascende di un grado e può rimanere e l'accordo della dominante vuolsi producente; il primo rivolto può ascendere o discendere un grado; il secondo rivolto puo discendere mezzo grado, od ascendere un grado; il terzo rivolto discende mezzo grado (N 2). Se appartiene alla sottomediante del modo minore, la sola base discende mezzo grado, ed il rimanente resta (N 3).

8. Nell'accordo dissonante minore, il solo terzo rivolto ascende mezzo grado (Fig. IX).

9. Nell' accordo dissonante eccedente, la base, ed il primo rivolto restano; il secondo rivolto ascende

mezzo grado; ed il terzo rivolto discende un grado (Fig. X).

3. DELLA PROCEDURA DEL GRAVE NELLE RISOLUZIONI.

Sarebbe troppo lungo lavoro, se si volessero dare tanti esempi quante sono le combinazioni di tutte le cadenze semplici e composte, tonali e modulatrici; e queste pure a seconda dei varj rivolti di tutti li moltiplici accordi in esse adoperati. Converrà adunque, e per soddisfare alla bisogna da un lato, e per evitare una pesante e nojosa quantità di esempi dall'altro, dettare alcuni principj di massima, i quali corredati da solo qualche esempio, servano al giovane scrittore di norma e guida secura per tutti li evenienti casi. Tali principj sono: 1.° Osservare in generale che il grave non faccia *salti arditi*, ed è quanto dire, che possibilmente non percorra intervalli strani e difficili, ma bensì facili e naturali, cioè consonanti, piuttosto che dissonanti; diatonici, piuttosto che cromatici, ecc. 2.° Conviene preferire sempre l' intervallo più vicino possibile, cioè quello di grado, o di mezzo grado, piuttosto che quello di salto (1). 3.° Conviene por mente a quale sia la direzione della cadenza, e verso la sua posa rivolgere conseguentemente il grave, dirigendolo in modo, che al suo termine si trovi, o sulla tonica, o sopra d' un suono costituente il di lei accordo, siane pure il movimento ascendente, o discendente. 4.° Giusta la rappresentanza del grave in base, od in rivolto, e quale, dirigerlo alla più prossima naturale risoluzione. 5.° Devesi aver attenzione finalmente, che nel

(1) Il salto di ottava non si valuta come tale, ma piuttosto come semplice ripetizione praticata per maggior comodità od effetto, mentre questo intervallo non forma variazione armonica, nè melodica, ma soltanto qualificativa.

principio e segnatamente nel fine del periodo armonico il grave segni la tonica, benchè l' arte ammetta qualche libertà per ciò che risguarda al principio.

E per incominciar dalle cadenze semplici dirò, che la base di qualunque primo accordo progredisce regolarmente sulla base del secondo su cui cade la posa, come abbiamo osservato nella teoria delle cadenze tonali. Che se ha luogo qualche rivolto, questo può essere, o sul primo accordo da cui comincia la cadenza, o sul secondo accordo su cui segue la posa, oppure su l'uno e su l'altro. Se il primo accordo è segnato con un rivolto nel grave, si procura sempre che sia tale di poter risolvere regolarmente sulla base. Se questo rivolto in vece ha luogo sull' accordo della posa, è bene usare della stessa attenzione, invertendo già l' ordine di rapporto, laddove, nel primo caso bisognava scegliere quel rivolto che meglio conveniva colla base della posa, ed ora si deve dare alla posa, quel rivolto che meglio convenga colla base del primo accordo. Se finalmente si usa del rivolto e sull'accordo primo, e su quello della posa, bisogna che esista tutta la convenienza di rapporto e di naturalezza fra loro stessi. Ne darò un esempio per ciascheduno degli enunciati tre casi diversi.

1. Facciasi la cadenza prima tonale diretta con l'accordo producente assegnato alla dominante, come *sol* 3.ª, 5.ª e 7.ª; e *do* 3.ª, 5.ª e 8.ª (1). Due sono i suoni liberi in questo accordo composto, e due li condizionati. I due liberi sono la base e la 5.ª; li due condizionati sono la 3.ª e la 7.ª, dei quali, la terza è la sensibile che risolve (come già abbiamo avvertito le tante volte) sulla tonica, e la settima è la sottodominante, la di cui

(1) Tutti i presenti esempi sono segnati col solo partimento, o basso numerato, giacchè di esso grave soltanto si ragiona.

risoluzione dev' essere *melodicamente* discendente sulla mediante. Dissi melodicamente, in quanto che la sottodominante messa a confronto colla sensibile è l' unico suono, che nella melodia somministri originariamente la risoluzione secondaria di mezzo grado, se la mediante appartiene al modo maggiore, e di grado intiero se appartiene al modo minore. Aggiungasi, che anche armonicamente, se la sottodominante è base di accordo proprio è libera, ma se valutasi come settima aggiunta all' accordo della dominante, la sua risoluzione non può essere naturalmente che, o di grado, o di mezzo grado discendente; proprietà addetta a tutte le settime di qualsivoglia accordo, eccettuata la sola settima maggiore dinotante la sensibile, come puossi rilevare dalle dimostrate naturali risoluzioni degli accordi composti. Dopo ciò, vedremo che del primo accordo non può risolvere regolarmente sulla tonica se non se la base, il primo ed il secondo rivolto, rimanendo escluso il terzo rivolto, siccome quello che esprime la settima producente già rivoltata ed assegnata al grave.

2. In quanto al rivolto conveniente per la posa in conseguenza della base assegnata al primo accordo, qualunque suono venga destinato al grave è ammissibile, imperciocchè, o la cadenza è semplice, od è composta. Se è semplice, qualunque rivolto ha luogo (meno il caso che la posa sia nel fine del periodo), e se è composta ha luogo egualmente, in quanto che il primo accordo assume l'aspetto di posa, ed il secondo viene confrontato col terzo, quindi è necessitato di usare di quel rivolto che meglio convenga col successivo terzo accordo.

3. Volendo da ultimo far buona scelta di un rivolto dopo un altro, bisogna aver presenti due avvertenze. Prima, la *condizione*, del suono che marca il grave nel primo accordo; indi, la *qualità* della cadenza, che se-

gnano i due accordi dati. Così, nel citato primo esempio, il terzo rivolto deve discendere mezzo grado, e cadere sul primo rivolto della tonica, e in vista della sua *condizione*, perchè è la settima producente, e in vista della *qualità* della cadenza, che in questo caso è la citata prima tonale diretta.

Per mostrare la procedura del grave nelle cadenze complicate sceglieremo le due difettive, seconda diretta, e seconda indiretta, perchè abbracciano l' uso di differenti rivolti e negli accordi intermedj ed in qualche posa.

Incomincia il grave la seconda cadenza difettiva diretta segnando la base dell' accordo della prima tonica *do* minore (Fig. XI) e forma la sua prima posa sul *fa* pur minore; dal *fa* minore passa a formare la seconda posa sul *re bemolle* maggiore, e da questo va a chiudere l' ultima posa sul ricercato *sol bemolle* maggiore. Questa modulazione adunque, come abbiamo citato, consta di tre regolari transizioni dirette, cioè della prima, della terza, e della prima. Se il grave segnasse sempre le basi riescirebbe bensì piano e naturale, ma monotono, e a dir il vero, stucchevole, laddove mediante l'uso dei convenienti rivolti progredisce in vece per intervalli vicini, e somministra una melodia regolare, variata e dilettevole.

Nella seconda modulazione difettiva indiretta il giro armonico consiste nel passare dal *do* maggiore al *fa diesis* minore, usando delle transizioni intermedie di *sol* maggiore e di *si* minore. (Fig. XII). Dalla disposizione del grave vedesi, che se nell' antecedente esempio egli progrediva discendendo, ora è cambiato il movimento, per dinotare che le risoluzioni dei rivolti si possono talvolta eseguire ascendendo e discendendo. Prevengo però ch'io non intendo di aver dato due proposizioni, o periodi compiuti, poichè credo ciò convenire al Capitolo XIV,

che tratta della costruzione e del reggimento delle proposizioni; ma volli soltanto proporre due esempi, i quali abbraccino le cinque proposte leggi, come dobbiamo verificare dalla loro analisi.

ESEMPIO PRIMO.

Do, minore. Tonica prima, in base.

Si bemolle, secondo rivolto dell' accordo sensibile diminuito di *mi bequadro*.

La bemolle, primo rivolto della tonica *fa* minore.

Sol bemolle, terzo rivolto dell' accordo producente di *la bemolle*.

Fa, primo rivolto della tonica *re bemolle maggiore*.

Re bemolle, accordo producente in base.

Sol bemolle, accordo perfetto maggiore conclusionale in base.

ESEMPIO SECONDO.

Do maggiore. Tonica prima in base.

La, secondo rivolto dell'accordo producente di *re*.

Si, primo rivolto della tonica *sol* maggiore.

Do diesis, primo rivolto dell' accordo sensibile diminuito di *la diesis*.

Re, primo rivolto della tonica *si* minore.

Mi diesis, base dell' accordo sensibile diminuito.

Fa diesis, accordo perfetto minore conclusionale in base.

1. Gl'intervalli sono naturali e piani (1). 2. Gl' inter·

(1) Il solo intervallo di seconda eccedente che esiste fra il *re* ed il *mi diesis* è cromatico; ma in questo unico caso è inevitabile, per principio di legge adottato fino da quando mostrai la declinazione melodica del modo minore, all'atto che passa dalla sottomediante alla sensibile, il di cui intervallo appunto è il descritto.

valli sono prossimi. 3. Nelle pose vi sono, o la base, od il primo rivolto, che è il più vicino alla tonica. 4. Qualunque rivolto sceglie, nel suo progredire, quel suono di base, o di rivolto, che naturalmente meglio convenga in dipendenza del suono rappresentato nell'accordo antecedente. 5. La posa finale, cade sulla stessa tonica.

CAPITOLO DUODECIMO.

Della Congiunzione.

§ 1. La congiuzione musicale, come dissi (Cap. IV), è quella breve espressione destinata a collegare fra loro due diversi pensieri o motivi, affinchè da questa unione risulti un motivo principale composto. Quanto esposi su tale rapporto, dovrebbe essere sufficiente a dare una precisa idea del di lei officio; ciò non di meno, dal presentato esempio (Fig. XIII) si potrà più chiaramente conoscere colla pratica in che consista siffatto collegamento.

Consiste questo esempio in un brano di periodo, ove, nella parte superiore è segnata la melodia, e nell'inferiore l'armonia. Il solo ultimo suono della seconda misura unisce la terza alla prima in guisa, che vi si sottointende la intiera proposizione relativa, espressa dalla transizione dell'assoluto *do* maggiore sul relativo *re* minore. Ecco, che di presente *un solo suono*, il quale da sè solo non avrebbe alcun significato, basta a dare la indicata proposizione in conseguenza della relazione che esprime. Lo stesso avviene del sottoposto grave numerato, offerente *solo* il transitivo *accordo* di *la* dominante dello stesso *re*. La *scala discendente*, che ha luogo sulla fine della quarta misura, o la sovrapposta *breve melodia*, offrono la transizione necessaria per rimettere sul proposto tono primitivo. Il *punto coronato* esistente sulla

sincope della sesta misura lascia luogo a qualunque interpretazione, sicchè quel *sol* può valutarsi e come interposto, e come congiunzione. Finalmente la *pausa* che compie la detta misura è una sottointesa eloquentissima congiunzione, poichè da essa pausa ci viene offerta in maniera elittica, la complicata transizione da *do* maggiore a *mi bemolle* pur maggiore. Transizione, che non potrebbesi effettuare senza un lungo naturale giro armonico, od un figurato artificio, cioè cangiando istantaneamente il genere da *do* maggiore o *do* minore, e poscia passar, come vedesi al predetto *mi bemolle*. Servì l'esposto a mostrare quale sia quella congiunzione che contenga in sè una espressa, o sottointesa proposizione relativa; ma la particella congiuntiva esprimente il solo frammento di proposizione faciente l' officio di semplice aggettivo, ella è al certo la *dissonanza* denominata *legatura* o *ritardo*. E siccome la dissonanza occupa un posto distinto nel nostro discorso musicale, così mi credo in dovere di occuparmi diffusamente su tale argomento, per maggior lume del giovane scrittore, e per quell'interesse che mi spinge al vedere meglio conosciuta ed interpretata la teoria delle dissonanze.

La dissonanza è quella breve *individuale* (1) espressione che risulta dal collegamento di due suoni fra loro diversi. Qualora esamino le sue condizioni debbo con maggior sicurezza paragonarla alla così detta particella

(1) Dissi individuale, perchè la dissonanza non ha altra relazione fuor di quella che tiene col suono precedente, e quello su cui risolve. E più strettamente ragionando, il primo suono non serve che di mezzo condizionale, mentre l' unico fine della dissonanza è il suono di cui essa forma il ritardo. Suono per diritto già esistente nell' atto che la dissonanza ne protrae la sua comparsa e perciò chiamasi *ritardo*. Che se molte sono le contemporanee dissonanze, ognuna di queste deve osservare dal suo canto le stesse leggi, e ciò tanto più prova la loro individualità. Osservazione ben necessaria per conchiudere la prima teoria.

congiuntiva, o congiunzione. Nè a torto li antichi istitutori la chiamavano *legatura*, volendo con ciò esprimere, che il suo officio è quello di legare un suono dato, ad altro suono da quello diverso. Di fatti, Tracy, nella sua ideologia si esprime « sono esse (le congiunzioni, pag. 119) parole elittiche, le quali fanno le veci di una intiera proposizione, con questa differenza, che la proposizione di cui l'interjezione tien luogo, ha sempre un senso isolato ed assoluto, laddove quella di cui tien luogo la congiunzione, non ha mai, se non se un senso relativo ed imperfetto, il quale da una parte si attacca alla proposizione che precede, e dall'altra si termina e si *fonde* nella proposizione che segue ». La dissonanza adunque è in fatto un suono, ma questo suono non ha mai un senso isolato e completo, bensì *relativo* ed *imperfetto*; relativo cioè a quello da cui prese esistenza, ed imperfetto rapporto a quello su cui deve risolvere. Ma siccome lo stesso confronto addimanda le due indicate condizioni, cioè di *attaccarsi* e di *fondersi*, così anche il suono dissonante abbisogna di *preparazione* la quale si effettua sempre col prolungamento dello stesso suono antecedente cui s'*attacca* e di *risoluzione* col passar sull'altro suono in cui *fondesi*. Tale imperfezione, o dissonanza non altrimenti succede che fra due suoni vicini, quindi anche il rapporto e la risoluzione devono cadere su quel suono vicino presso cui dissona. Piacemi vedere dello stesso intendimento anche il chiarissimo Monsignore Marco Santucci di Lucca (1), il quale pure intende, che alla dissonanza, competa la mansione di particella congiuntiva nella nostra musica lingua. Dicesi, essere introdotte le dissonanze all'oggetto di dar maggior vaghezza all'armonia; nè mal conviene questa deduzione, poichè

(1) Dissertazione seconda, sull'armonia.

l'animo nostro abbisogna talvolta di qualche leggera scossa che lo agiti, e metta in istato di desiderare nuova quiete, al cui fine deve unicamente tendere la dissonanza, per ciò che risguarda il nostro udito, mentre dal lato del discorso armonico, servono le dissonanze, come dissi, a ben legare e congiungere fra loro i varj suoni che vengono armonicamente adoperati, e ci forniscono così di un tessuto che fregiato di quel bel nesso armonico, tanto arricchisce e nobilita la musicale composizione, purchè non ecceda, come accostumavano alcuni autori, nello sfoggio dissonante eccessivo de' tempi addietro.

La teoria delle dissonanze è stata mai sempre, mi si permetta pur di dirlo, il delirio di tutti i più accreditati istitutori, e ciò, io credo, per aver voluto sempre indagare quanti e quali siano gl'intervalli dissonanti, senza basare le loro indagini sopra d'un principio, che offre a prima giunta, ed a tutta evidenza *numero* e *qualità* delle dissonanze: sia prova di questa verità la loro interminabile confusione prodotta dalla moltiplicità delle leggi, e dei casi già tutti privi di un giusto principio fondamentale.

Ciò premesso, io dico essere due soltanto le vere dissonanze, e queste riconoscono il loro principio dal fremito dei due suoni contigui *si* e *do*. Tale disgustoso fremito procede certamente dal segnare i due estremi della diapason, qualora esista nel grave il *do*, e nell'acuto il *si*; e dal troppo vicino contatto, qualora esistano alla distanza effettiva di una seconda minore, come *si-do*, che in ogni modo segna li stessi estremi in vece rovesciati, cioè il termine della prima serie, ed il principio della seconda. Nel primo caso avremo la dissonanza di settima maggiore espressa dal *si* acuto relativamente al *do* grave, e nel secondo, avremo la nona minore espressa dal *do* acuto rispetto al *si* ottava sotto (Fig. XIV, N. 1, 2),

ambedue risolventi sull' ottava, centro comune, la prima ascendendo mezzo grado, e l' altra discendendo egualmente mezzo grado. Ecco le due dissonanze, d' indole fra loro opposta. Che se avessimo una seconda maggiore, come *do-re*, il fremito sarebbe meno disgustoso, poichè nell' analizzare questi due suoni offerenti la seconda proveniente dal primo e secondo suono della stessa diapason, sarebbero partecipanti della stessa serie; ed offrendo la settima *re-do*, risulterebbe dessa fra i due estremi bensì dalla stessa diapason, ma l' estremo di confronto sarebbe il *do* acuto, quindi secondario e subordinato al *do* grave da cui procede per dupla progressione (N. 3 e 4); e più sarebbe un intervallo pari alla settima producente, che esiste fra la dominante e la sottodominante, già dimostrata nella categoria delle consonanze imperfette. Ciò per altro non toglie che nella risoluzione almeno abbia da seguire le leggi della dissonanza. Se nel primo esperimento adunque abbiamo veduto risultare dalla seconda minore le due dissonanze di settima maggiore *do* e *si* e nona minore *si-do*; dalla seconda maggiore risultano le due stesse dissonanze cioè di settima minore *re-do*, e di nona maggiore *do-re*; nè altre dissonanze abbiamo fuori delle due enunciate settima e nona, e perciò qualunque altra dissonanza supposta differente, non può essere al certo che un riporto, o della settima o della nona. Lo provo.

Per isviluppare con chiarezza la proposta teoria, sia nel primo caso dissonante il *si*, ed ecco rendersi necessario di trascrivere in centro grave il *do* affine di esprimere la nota prima del diagramma, da cui devesi progredire, fino che si giunge al suddetto *si*; lo che fatto, si vedrà essere il *si* proposto la vera sensibile di *do*, la quale posta direttamente in confronto colla tonica, produce l' intervallo dissonante di settima maggiore. Che se

vorremo considerare dissonante il *do*, converrà per la stessa ragione di principio, trasferire nel centro grave il *si*, ed indi progredire fino che si giunga al *do* acuto, nona minore proposta. La prima adunque manca di mezzo grado dall' ottava giusta, e la seconda in vece eccede mezzo grado dalla ottava giusta. Per la stessa ragione ancora, sia nel secondo caso, dissonante il *do*; converrà pertanto riportare il *re* nel centro grave, e poscia progredire fino al *do* ed avremo la settima minore *re-do*; che se vorremo considerare dissonante il *re*, in allora converrà riportare il *do* in centro grave, ed avremo colla solita progressione la nona maggiore *do-re*; dunque il primo intervallo *re-do* mancherà di un grado dall' ottava giusta *re-re*, ed il secondo *do-re* eccederà di un grado dall' ottava giusta *do-do*. Tutte le esposte dissonanze risultano tali, in ultimo termine, mai sempre rapporto all' ottava, unico principio e fine di qualunque intervallo. Da ciò ne viene che nella ottava debbono tutte risolversi, e perciò qualunque dissonanza di settima dovrà procedere ascendendo sull'ottava, e qualunque dissonanza di nona dovrà inversamente procedere discendendo sull' ottava, centro comune, come dissi, ad ambedue.

§ 2.

DELLA DISSONANZA DI SETTIMA.

V' ha alcuni intervalli più ristretti della settima, i quali a primo aspetto sembrano consonanti, ma che pure celano la reale esistenza della suindicata dissonanza; v' ha all' opposto alcuni altri intervalli, che tosto si presentano effettivamente dissonanti, ed a questi poi si dà generalmente il nome dell' intervallo, quale si presenta, piuttosto che cercare di riconoscere in esso la stessa settima

o la nona benchè esistente sotto simulate sembianze. Qualunque intervallo, ancorchè astrattamente considerato, appaja consonante può offrire non di meno le condizioni, e l'esistenza reale della dissonanza; tali sono la quinta, la terza, la seconda e la quarta rapporto alla settima; e la settima, la quinta, la quarta e la sesta, o loro equisonanza di undecima e decimaterza rapporto alla nona.

E per incominciare della settima maggiore, dissonanza assoluta, vedremo tosto come dessa si presenti sotto forme diverse, mediante la decomposizione dell'accòrdo perfetto della tonica, cui siavi aggiunta la sensibile. Di fatto: sia l'accordo perfetto maggiore *do*, *mi*, *sol*, cui aggiungasi la sensibile *si* (Tav. VIII, fig. I), ed ecco a tutta evidenza l'accordo maggiore dissonante, di cui la settima maggiore *do-si* deve risolversi necessariamente nella ottava *do-do*. Si confronti poscia il *si* col *mi*, ed avremo la quinta maggiore *mi si*, consonanza perfetta primaria: ma che?... ella è bensì tale considerata astrattamente, non per relativamente alla base *do*, cui appartiene il *mi*, quale terzo suono; quindi essa quinta, in fatto di relazione offre effettivamente nel *si* la reale dissonanza di settima maggiore, che risolvesi apparentemente nella sesta minore *mi do*, giacchè il *mi* altro non segna nella parte grave, che il primo rivolto dell'accordo della tonica *do:* ma perchè si presenta sotto questa sembianza, nessuno, dirò così, si avvede dell'esser suo, e la giudica ognuno quale quinta giusta, perciò la stabilisce consonanza perfetta, piuttosto che ravvisarvi in essa quinta la pura dissonanza descritta, come è di fatto. Ora prendasi il *sol* ed il *si*. E chi non dice essere questa la consonanza perfetta di terza maggiore?... pure ella non è tale, mentre rimane sempre la stessa relazione col primitivo *do*, e si risolve nell'apparente quarta minore *sol do*, di cui il *do* è l'ottava, ed il *sol* è il quinto

suono che marca nella parte grave il secondo rivolto dello stesso accordo citato di *do* (1).

La cosa però non procede egualmente nella decomposizione dell'accordo minore dissonante *la*, *do*, *mi*, coll'aggiunta della sensibile *sol diesis* (N. 2), in cui la quinta eccedente è la stessa dissonanza con primo rivolto nel grave, ed in vece valutasi generalmente come vera dissonanza di quinta eccedente, piuttosto che riconoscerla per quella di settima maggiore, come è in fatto, benchè sotto l'indicata apparente sembianza. Così pure, la terza maggiore *mi*, *sol diesis*, sotto questo aspetto non esprime che la stessa settima maggiore, marcando soltanto nel quinto suono *mi* il secondo rivolto del suespresso *la* minore tonica.

Per ciò poi che concerne alla settima minore, dessa, a dir il vero non è assoluta dissonanza, ma però segue ordinariamente la stessa legge in quanto a risoluzione. Benchè la sua esistenza sia più velata, pure non lascia di manifestarsi chiaramente allorchè si osservi la naturale sua progressione. Facciasi l'accordo generico della sopratonica di *do* maggiore con primo rivolto nel grave *fa*, *re*, *la*, *do* (Fig. II), indi si prosegua sul secondo rivolto della tonica, e si vedrà che il *do* acuto per essere la stessa tonica non abbisogna di risoluzione e resta; che il *fa* del grave, come sottodominante ascende naturalmente sulla dominante *sol*; che il *la* passa naturalmente, come tra poco vedremo, discendendo sul *sol* equisono del grave; e che quindi null'altra procedura rimane per il *re*, fuorchè quella di progredire ascendendo sul *mi*, a compimento dell'accordo, e che il complesso tutto risulterà regolarmente di *sol*, *mi*, *sol*, *do*. Dunque, domando

(1) Taluno considera la terza quale preparazione della quarta naturale, piuttosto che valutare la quarta stessa una risoluzione in vece della settima, come sopra esposi.

io, quel *re-do* non è forse un intervallo di settima minore, di cui sembra essere il *do* la settima presso il *re*, ed in vece il *re* è la vera settima minore di *mi?* e che il *mi* altro non è che la mediante, laddove il *do*, come sopra esposi, è la tonica? Certo che sì. In conferma di questa verità troveremo pienamente giustificata la procedura ascendente, che fa la settima *sol*, *fa*, col passare sull' ottava *sol*, *sol* dominante di *do*, e ciò tanto se rimane l'accordo della stessa dominante, come *sol*, *si*, *re*, *fa* e *sol*, *si*, *re*, *sol* (N. 2), quanto, se l'accordo della dominante risolve su quello della tonica, come *sol*, *re*, *fa* e *do*, *mi*, *sol* (N. 3). Abbiamo veduto che nella decomposizione dell'accordo della tonica coll'aggiunta della sensibile, esiste la dissonanza di settima maggiore sotto tre aspetti, quello reale di settima, come *do-si*, quello di quinta, come *mi-si*, e quella di terza, come *sol-si*. Ora basterà riconoscere nel primo rivolto *mi*, *sol*, *si*, la suindicata settima espressa dalla quinta *mi si*, la di cui risoluzione cade naturalmente sul *mi*, *sol*, *do* (N. 4) primo rivolto della tonica; e proseguendo la proposta serie per grado, avremo *fa*, *la*, *do* qual primo rivolto dell'accordo generico della sopratonica *re*, quindi la naturale sua risoluzione cadrà sul *fa*, *la*, *re* primo rivolto di *re*, ma con accordo semplice; indi avremo *sol*, *si*, *re* da calcolarsi primo rivolto dell' accordo generico della mediante *mi*, risolvente sul *sol*, *si*, *mi*, e così di seguito. Vedesi chiaramente dall' esposta serie la esistenza delle due settime maggiore e minore, non che la costante risoluzione ascendente sull' ottava, benchè sotto l'aspetto di sesta. La stessa serie basata sul secondo rivolto (N. 5) offre costantemente la descritta settima sotto l'aspetto di terza, come *sol*, *si*, *mi* e *sol*, *do*, *mi*, la di cui terza *sol si*, si fonde nella quarta *sol do*, ove il *sol* segna inalterabilmente il secondo rivolto del *do*; poscia avremo *la*, *do*, *fa* e *la*, *re*,

fa, secondo rivolto di *re*; indi *si*, *re*, *sol* e *si*, *mi*, *sol*, secondo rivolto della mediante *mi*, e così di seguito come nella serie dei primi rivolti.

§ 3.

DELLA DISSONANZA DI NONA.

Nella stessa guisa che la settima si può presentare sotto aspetti diversi, anche la nona può offrire lo stesso numero di varianti appariscenze. Decomponendo l'accordo della tonica *do*, *mi*, *sol* coll'aggiunta della settima *si*, abbiamo mostrato come possa ella presentarsi sotto gli altri due aspetti di quinta e di terza; ora, decomponendo lo stesso accordo con aggiuntovi la nona *re*, avremo realmente *do* grave, e *re* acuto sua nona maggiore (Fig. III). Se confronteremo questo *re* acuto colla mediante *mi*, allora vi si presenterà sotto l'aspetto di settima minore *mi*, *re*, ma che per altro non è tale, poichè il *re* essendo ritardo del *do*, sul *do* appunto devesi risolvere, ed ecco che questa supposta settima è in fatto una nona, mentre la parte grave espressa dal *mi* null'altro segua che il primo rivolto della tonica *do* grave. Parimenti confrontando lo stesso *re* acuto col *sol*, apparirà la quinta maggiore *sol re*, intervallo, che astrattamente considerato è consonante, ma che presentato relativamente alla tonica *do*, offre nella supposta quinta il vero intervallo dissonante di nona sotto sembianza di quinta, mentre il *sol* non segna che il secondo rivolto del primitivo *do*. Ecco le due dissonanze diametralmente opposte l'una all'altra, poichè di scontro alla settima *do-si* abbiamo la nona *do-re*; ma per essere tutte due considerate e confrontate rispetto all'ottava *do-do* (N. 2), in essa ambedue naturalmente si concentrano, e perciò come l'una deve

ascendere, l'altra deve discendere. Dunque se la settima, la quinta e la terza risolveranno ascendendo, dirò senza tema di errare, ch' ella è sempre la settima, abbenchè espressa sotto aspetti diversi; e se la nona, la settima, e la quinta risolveranno discendendo dirò egualmente, essere dessa costantemente la nona, malgrado si presenti sotto l'aspetto di settima o di quinta. Questo è il caso in cui si può conchiudere, che se nell'intervallo di seconda esistono unite tutte due le dimostrate dissonanze di settima e di nona, secondo che si considera dissonante il suono più grave o 'l più acuto, ne segue qual corollario, chè se è dissonante il più grave (N. 3), egli si risolve in terza discendente, che se è dissonante il più acuto, egli si risolve parimenti in terza ascendente (N. 4); quello segna la nona, e questo la settima. Ed invertendo l'ordine troveremo (N. 5), che la terza *si-re*, concentrantesi nell' unisono *do-do*, segna egualmente l'unione delle due descritte dissonanze, ma esiste in vece la settima nell' inferiore, che risolve ascendendo, e la nona nella superiore, che discendendo egualmente risolve.

§ 4.

DELLA UNIONE DELLE DUE DISSONANZE DI SETTIMA E DI NONA.

L' accordo composto della sensibile, confrontato coll' accordo semplice della tonica offre e l'unione delle due descritte dissonanze e tutti gli aspetti sotto i quali possano presentarsi. Dapprima esamineremo quelli della settima, dappoi quelli della nona. Siano li due accordi *do*, *mi*, *sol* e *si*, *re*, *fa* (Fig. IV). Confrontando: 1.° il *si* col *do* avremo la settima maggiore dissonanza reale; 2.° il *si* col *mi*, avremo la stessa dissonanza, sotto l'aspetto di quinta; 3.° il *si* col *sol*, avremo egualmente la stessa dis-

sonanza sotto l'aspetto di terza, la cui risoluzione sarà in ogni caso ascendente sulla tonica *do* equisono dell'assegnata base. Indi confrontando 1.° il *re* col *do*, avremo o la nona rispetto alla base, o la seconda rispetto al suo equisono, ma tale non puossi valutare per la ragione, che come nona sarebbe ritardo dell'ottava, e come seconda sarebbe base di un accordo proprio, e perciò non potendo essere nè nona perchè già l'ottava esiste, nè base perchè la unica vera base è la tonica, non può nemmeno considerarsi quale si presenta. 2.° Confrontando il *re* colla mediante *mi*, avremo la settima minore. 3.° Confrontandolo col *sol*, avremo la quinta *sol re*. Il suo aspetto reale pertanto è quello di settima rispetto al *mi*, sulla di cui ottava risolve, ascendendo nella stessa guisa del *si* sul *do*. Per ultimo confrontando: 1.° il *fà* col *do* grave, avremo la undecima, e col *do* acuto la quarta; ma in apparenza, tosto che si rifletta non aver egli altra risoluzione da seguire, fuorchè quella di ascendere sul *sol* ottava della dominante, di cui n'è la reale settima. 2.° Confrontando il *fà* colla mediante *mi*, apparisce esser di questo la nona, o la seconda; ciò che non può realmente essere per la succitata ragione. 3.° Confrontato colla dominante *sol*, darà la reale sua settima, sulla di cui ottava fondesi, compiendo le parziali risoluzioni, dalle quali risulta un totale accordo semplice, perfetto equisono del primo stabilito *do*, *mi*, *sol*.

Siano in secondo luogo i due accordi *do*, *mi*, *sol* e *re*, *fa*, *la*; il primo de' quali è costantemente l'inalterabile accordo perfetto della tonica proposta, e l'altro è il residuante dello stabilito composto della sensibile (Fig. V). Ora 1.° confrontando il *re* col *do* grave, base dell'accordo, avremo la nona; 2.° confrontandolo colla mediante *mi*, avremo l'apparente settima *mi re*; 3.° confrontandolo colla dominante *sol*, avremo la quinta apparente *sol re*. In

ogni modo la sua risoluzione cade regolarmente sull'ottava *do*, di cui il *re* è realmente nona (1). Confrontando 1.° il *fa* col *do* grave, apparisce sua undecima, e presso il *do* acuto sembra sua quarta (2). Ma ciò non può essere poichè, nè la quarta, nè il suo replicato (l' undecima) sono dissonanti. 2.° Confrontando il *fa* colla mediante *mi*, avremo la reale sua nona minore. 3.° Confrontando colla dominante *sol*, apparisce sua settima. In ogni modo la risoluzione cade discendendo sul *mi* ottava giusta della mediante. Finalmente il *la* apparisce 1.° decimaterza del *do* grave, e sesta dell' acuto; ma per la suespressa ragione, tale non devesi ritenere (3); 2.° ap-

(1) Vanno errati al certo que' tali, che reputano essere una stessa cosa, la seconda e la nona, poichè è impossibile ottenere la coesistenza di una consonanza, e sua dissonanza ad un tempo. Nell' elemento dissonante, qual è la seconda, se dissona il suono più grave, in esso appunto, come dissi, sta la nona, e la risoluzione è discendente; ma se dissona il più acuto, in questo sta la settima, e la risoluzione è ascendente. Quindi non sarà mai che la dissonanza di seconda si risolva nell' unisono, cioè in uno dei due suoni costituenti la stessa seconda data.

(2) Anche questo aspetto produsse gravi ed inutili discussioni. Molto meglio la pensano que' tali che si limitano a definire consonante la quarta, qualora sia accoppiata alla sesta, e dissonante se trovasi unita alla quinta. Nel primo caso è base, dunque è consonanza, nel secondo è vera nona della mediante, dunque è dissonanza. Ma non puossi concedere, che sotto l' aspetto di quarta sia poi vera dissonanza di undecima, avvegnachè nè la quarta, nè l'undecima potranno essere, nel loro reale aspetto, giammai dissonanti, opponendosi a questa asserzione l'assiomatico principio, che « qualunque suono il quale sia consonante con un estremo della dupla, lo è anche coll' altro estremo » dunque il *fa* è sempre consonante rispetto al *do*, qualunque sia la sua semplice o replicata distanza. Da questa dimostrazione risulta, che il *fa* non devesi considerare altrimenti, che come nona della mediante *mi*, come abbiamo esposto.

(3) Se è consonante la sesta, dev' esserlo anche il suo replicato, la decima terza, per lo stesso sopracitato assioma, qualora vogliasi reale il loro aspetto, altrimenti non può considerarsi *ut supra* che come nona di *sol*.

parisce come undecima, o quarta della mediante *mi*; lo che egualmente riesce impossibile. 3.° È bensì il *la* reale nona della dominante *sol*, sulla di cui ottava discendendo risolve. Da tutto l' esposto vedesi, che anche l'accordo dissonante *re*, *fa*, *la*, passa progressivamente, e fondesi nel consonante *do*, *mi*, *sol*, equisono dell'immutabile assegnato alla tonica, essendo realmente il *re* nona della tonica *do*; il *fa* nona della mediante *mi*; ed il *la* nona della dominante *sol*, su cui tutti tre questi suoni dissonanti individualmente si risolvono. Conviene però evitare la contemporanea risoluzione delle due dissonanze *re* e *la*, sulle equisonanze *do-sol*, per non produrre la successione delle due quinte perfette per moto retto (1).

Concludasi adunque col determinare 1.° che due sole e non più siano di *numero* le dissonanze, cioè di settima e di nona; 2.° che due sole siano le loro *qualità*, cioè maggiore e minore; 3.° che ognuna di esse possa presentarsi sotto cinque aspetti diversi, cioè uno *reale*, e quattro apparenti, senza comprendere i replicati. Così la settima si presenta apparentemente come quinta, come terza, come seconda e come quarta; e la nona presentasi apparentemente come settima, come quinta, come quarta, e come sesta; 4.° che queste due dissonanze siano costantemente di natura opposta mentre una esige la risoluzione ascendente e l'altra discendente; 5.° che finalmente essendo l'ottava, la giusta metà sì dell'una come dell'altra, ne segue legittimamente che la loro risoluzione non possa mai effettuarsi, se non procedano regolarmente per grado, ed in essa ottava si fondano.

Quanto esposi finora non s' aggirava che intorno ad intervalli diatonici, cioè maggiori e minori, ma siccome abbiamo anche gl' intervalli cromatici, fra i quali tre

(1) V. la Gazzetta Musicale di Milano, anno III, 1844.

sono eccedenti e tre diminuiti, così non sarà fuor di proposito il mostrare, che in questi pure esiste costantemente la dissonanza di settima maggiore e quella di nona minore. Infatti, nella decomposizione dell' accordo perfetto minore *la*, *do*, *mi* coll' aggiunta della sensibile *sol diesis*, abbiamo (Fig. VI).

La quinta eccedente *do-sol diesis*, e suo complemento. la quarta diminuita *sol diesis-do* (N. 1).

La settima diminuita *sol diesis-fa*, e suo complemento, la seconda eccedente *fa-sol diesis* (N. 2).

La sesta eccedente *fa-re diesis*, e suo complemento, la terza diminuita *re diesis-fa* (N. 3).

Nel primo caso ognun vede nel *sol diesis* la reale settima maggiore espressa della sensibile del modo di *la* minore, che quantunque questo *sol diesis*, offra l'intervallo di quinta eccedente, ciò nulla meno è in fatto una settima maggiore, poichè il *do* non segna altrimenti che il primo rivolto di *la*, quindi rimane, e la espressa quinta eccedente si risolve in sesta, come dissi fin da principio. Lo stesso avviene nel suo riversamento, poichè quantunque il *do* sia trasferito nel centro acuto ed il *sol diesis* nel grave, non cessa di essere quello la mediante, e questo la sensibile; dunque data la quarta diminuita *sol diesis-do*, essa si risolve nella terza *la do*, dovendo il *sol diesis*, reale dissonanza di settima maggiore trasferita nel suono più grave, risolvere ascendendo sulla enunciata tonica *la*, che ne assume il titolo di ottava.

Nel secondo caso il *sol diesis* non abbisogna di ulteriori dilucidazioni per riconoscerlo come nel primo caso, ma ciò che abbisogna di essere dilucidato è il *fa*, il quale esprime la reale dissonanza di nona minore relativamente alla dominante *mi*, e per cui abbisogna della costante risoluzione discendente di mezzo grado; quindi la settima diminuita *sol diesis-fa* si risolverà nella quinta

maggiore *la-do*, cioè tonica e dominante, e parimenti la seconda eccedente *fa-sol diesis* si risolverà nella quarta minore *mi-la*. Ecco in questo caso accoppiate tutte due le descritte dissonanze espresse dalla settima maggiore *sol diesis* presso la tonica *la*, e dalla nona minore *fa* presso la dominante *mi*.

Nel terzo ed ultimo caso, il *re diesis* assume l'aspetto di sensibile presso al *mi*, su cui si risolve ascendendo, poichè quantunque il *mi* sia dominante, piuttosto che tonica, ciò nulla toglie alla condizione del *re diesis* relativamente al *mi*; nella stessa guisa che anche il *fa* si considera realmente nona minore di *mi*, malgrado la sua rappresentanza, su cui risolve discendendo. Ed ecco che anche la sesta eccedente, unisce le predette due dissonanze, cioè di settima maggiore nel *re diesis*, parte acuta e di nona minore nel *fa*, parte grave, ove tutte due, osservando il moto contrario, si risolvono, secondo la propria legge, nell'ottava giusta *mi-mi*, fine comune. Lo stesso avviene della terza diminuita *re diesis-fa*, la quale osservando lo stesso moto contrario, soddisfa pienamente alla teoria concentrando questi due suoni nell' unisono *mi-mi*, centro comune alle stesse due dissonanze, qualora data una terza qualunque nel suono più grave, esista la settima, e nel più acuto la nona, come si è dimostrato. Della preparazione delle dissonanze non parlo, giacchè tutta questa teoria si riduce al solo principio di legge, che il suono a cui s'attacca la dissonanza dev'essere consonante. Per altro chi bramasse avere gli esempi potrebbe trovarli nel trattato del Sistema Armonico da me pubblicato nel 1829.

CAPITOLO DECIMOTERZO.

Della preposizione.

Presso i grammatici, la preposizione è quella parte del discorso, che serve ad esprimere una relazione fra un nome ed altro nome, o aggettivo, o verbo. Ella è una particella indeclinabile, che quantunque non discenda direttamente, nè dal primo nome nè dal secondo, pure serve a mostrarne la convenienza. E musicalmente considerata « la preposizione è quella particella isolata che viene espressa da quell' unico suono, il quale rappresenti una sensibile ». Il suo aspetto è perciò individuale e quantunque questo suono non abbia alcun determinabile significato suo proprio, pure serve ad *indicarne il termine di relazione*, come infatti spetta alla sensibile l' officio d'*indicare il termine di risoluzione.* Chiamasi poi con tal nome, perchè detta sensibile viene naturalmente preposta al relativo termine. Abbiamo preposizione reale ed accidentale. La reale non ha alcun significato proprio, poichè non procede che in conformità di quell' accordo, cui melodicamente od armonicamente appartiene, e perciò non servendo che ad indicare questo termine di relazione, non potrassi altramente considerarla che come *indicativa.* Se il termine indicato sarà l' accordo della tonica, corrisponderà alla relazione col *nome*; se questo termine segnerà l' accordo della dominante, o della sottodominante, o di qualunque altro suono secondario, corrisponderà alla relazione coll'*aggettivo;* che se parteciperà della cadenza, sia ella pure tonale o transitiva, diretta o indiretta, allora corrisponderà alla relazione col *verbo.* Devesi da tutto ciò comprendere che questa sensibile compartecipando delle varie declinazioni

rappresenta in ogni rapporto la preposizione *desinenziale.* La preposizione accidentale all' opposto offre un suono nuovo ed estraneo al diagramma dato, e di più altera in guisa tale quell' accordo di cui forma parte, che gli appropria un particolare significato. Donde ne segue che dovrassi considerarla come *significativa*, poichè detto nuovo suono non formando parte fra i tonali, nè essendo tampoco realmente modulatore, dà un'espressione sua propria sì alla melodia come all'armonia. Puossi scorgere dalla tabella degli accordi accidentali semplici e composti quanta sia l'azione di questa moltiforme particella.

Ora, qualunque suono, il quale venga contrassegnato da un *accidente*, che alteri di mezzo grado la nota naturale cui va annesso, chiamasi comunemente *alterazione* o *suono alterato.* E siccome questa alterazione può essere segnata in avanzamento od in retrocessione, così chiamasi *accresciuto* quel suono che dalla sua posizione naturale avanzi di mezzo grado, e *degradato* quello che inversamente per mezzo grado discenda. Il suono accresciuto esprime la sensibile primaria, ed il degradato la secondaria, detta producente. Se l' indicata alterazione somministra nell'accresciuto la *sensibile*, e nel degradato la *producente*, devesi a tutta ragione stabilire per legge « che la naturale risoluzione dell'accresciuto, sia di mezzo grado ascendente, e quella del degradato, sia di mezzo grado discendente ». Una occhiata che si voglia dare al diagramma maggiore, basterà a dimostrare, che cinque sono in sostanza i suoni fra loro eguali, ed estranei al diagramma suddetto; e che inoltre, dividendo essi a metà tutti gl' intervalli di grado nel cui mezzo risiedono, addimandano che tanto l'*alterazione* quanto la *risoluzione* non possa effettuarsi che col progresso di solo mezzo grado. Lo che segue onninamente l'indole dell' originario genere diatonico, in cui sono perfettamente eguali,

e di solo mezzo grado le distanze fra la sensibile e la tonica, non che fra la producente e la mediante.

§ 1.

DEI SUONI ALTERATI PARTECIPANTI DELL'ACCORDO SEMPLICE.

1. Dato che il tono sia di *do* maggiore, e siccome ogni suono il quale venga applicato ad un acccordo può segnare tanto la sua base, quanto la sua terza o la sua quinta, così il *primo suono accresciuto do diesis* presenta i tre accordi *do diesis*, *mi*, *sol*; *la*, *do diesis*, *mi* e *fa la*, *do diesis* (Fig. VII, N. 1). La sua risoluzione cade comunquemente sul secondo suono *re*, partecipante dell'accordo di *sol*. Vedasi da questa risoluzione che non è il *do diesis*, nè tonale perchè non partecipa del diagramma di *do*, nè modulatore perchè l'accordo reale *do diesis*, *mi*, *sol*, risolverebbe o sulla tonica *re* (N. 2), o sulla tonica *si* minore, od anche sulla sua dominante *fa diesis* maggiore. Egualmente l'accordo reale *la*. *do diesis*, *mi*, seguirebbe l'ordine delle risoluzioni proprie dell'accordo perfetto maggiore (N. 3). Finalmente l'accordo reale *fa*, *la*, *do diesis*, non potrebbe risolvere, che sulla tonica *re* minore (N. 4).

Invertendo l'ordine, avremo il *secondo suono degradato re bemolle*, da cui risulteranno i tre accordi *re bemolle*, *fa*, *la*; *si*, *re bemolle*, *fa* e *sol*, *si*, *re bemolle*, ognuno dei quali deve risolvere su quello della tonica *do* (Fig. VIII, N. 1). Il primo dei descritti accordi, considerato come reale, dovrebbe risolvere sulla tonica *si bemolle* minore (N. 2). Il secondo, giusta la tabella, chiamasi diminuito. Egli è effettivamente accidentale ed è molto conosciuto sotto l'aspetto di accordo di sesta eccedente come *re bemolle*, *fa*, *si bequadro* nel modo di *fa* minore. La sua

risoluzione cade egualmente sull'accordo maggiore di *do*, non già come lo presentai, ma come dominante sospesa del suindicato *fa* minore (N. 3). Questo accordo poi nella sua struttura è difettoso, attesa la preponderanza della terza diminuita *si-re bemolle* nel centro grave, e appunto per l'indicata imperfezione con cui presentasi in base, viene d'ordinario usato in primo rivolto, ove offre un aspetto migliore perchè rassomigliante all'accordo producente. Il terzo accordo *sol*, *si*, *re bemolle*, esiste parimenti nella predetta tabella, e chiamasi accidentale maggiore. Egli risolve naturalmente sul *do*, come si vide.

2. Il *secondo suono accresciuto re diesis*, presenta i tre accordi *re diesis*, *fa*, *la*; *si*, *re diesis*, *fa* e *sol*, *si*, *re diesis*, la di cui risoluzione cade sull'accordo della tonica (Fig. IX, N. 1). Dei tre accordi, il primo *re diesis fa*, *la*, è l'accidentale diminuito, e viene ordinariamente calcolato come proprio del quarto suono del modo minore, piuttosto che come secondo del modo maggiore, perciò sotto l'altro aspetto può risolvere anche sull'accordo maggiore di *mi*, come dominante sospesa del *la* (N. 2). Il secondo accordo *si*, *re diesis*, *fa*, è l'accidentale maggiore, e risolve come sopra, meno il caso in cui sia considerato, come composto, ed in allora risolverebbe come vedremo, sul *mi* dominante sospesa di *la* (N. 3). Il terzo accordo *sol*, *si*, *re diesis* potrebbe calcolarsi reale, ed in allora risolverebbe sulla tonica *mi* minore (N. 4).

Di contro al secondo suono accresciuto abbiamo i *terzo degradato mi bemolle*, da cui risultano i tre accordi *mi bemolle*, *sol*, *si*; *do*, *mi bemolle*, *sol* e *la*, *do*, *mi bemolle*. In ogni modo, la risoluzione cade sull'accordo della dominante *sol* (Fig. X, N. 1). Ciascuno di questi tre accordi potrebbe essere reale, e perciò la risoluzione del primo cadrebbe naturalmente sull'accordo della tonica *do* minore (N. 2). Il secondo accordo seguirebbe la

procedura del perfetto minore. Il terzo accordo seguirebbe l' ordine del sensibile.

3. Il *quarto suono accresciuto fa diesis*, offre i tre accordi *fa diesis*, *la*, *do*; *re*, *fa diesis*, *la* e *si*, *re*, *fa diesis*. La risoluzione può cadere sul *sol*, tanto come partecipante dell'accordo della tonica, quanto del proprio, purchè esistano, in questo secondo caso, i dovuti riguardi per non farlo comparire come tonica, nel qual modo il *fa diesis* non sarebbe più accidentale, ma bensì reale modulatore (Fig. XI). Dei tre accordi prodotti, ognuno potrebbe essere reale, e perciò il primo seguirebbe la procedura dell'accordo sensibile. Il secondo seguirebbe quella del perfetto maggiore. Ed il terzo seguirebbe quella del perfetto minore.

Corrisponde a questo il *quinto suono degradato sol bemolle* da cui risultano i tre accordi *sol bemolle*, *si*, *re*; *mi*, *sol bemolle*, *si* e *do*, *mi*, *solbemolle*. Tutti tre questi accordi sono accidentali. Il primo dicesi massimo, e la sua risoluzione preferibile è quella di tramutarlo, o nell' accordo sensibile, o nel producente (Fig. XII, N. 1). Il secondo dicesi maggiore diminuito, e risolve sulla sottodominante *fa* (N. 2). Il terzo dicesi maggiore, e risolve egualmente sull' accordo della sottodominante (N. 3).

4. Il *quinto suono accresciuto sol diesis* offre i tre accordi *sol diesis*, *si re*; *mi*, *sol diesis*, *si* e *do*, *mi*, *sol diesis*; e la risoluzione cade sul *la* partecipe dell' accordo della sottodominante *fa* (Fig. XIII, N. 1). Tutti tre questi accordi potrebbero essere reali, ed in tal caso, il primo seguirebbe la procedura del sensibile (N. 2). Il secondo seguirebbe quella del perfetto maggiore. Ed il terzo seguirebbe quella dell' eccedente maggiore (N. 3).

A questo corrisponde il *sesto suono degradato la bemolle* offerendo li tre accordi *la bemolle*, *do*, *mi*; *fa*, *la bemolle*, *do* e *re*, *fa*, *la bemolle*. La risoluzione cade sul-

l'accordo della tonica (Fig. XIV, N. 1). Se fossero reali questi tre accordi, risolverebbe il primo come richiede l'eccedente maggiore (N. 2). Il secondo seguirebbe la procedura del perfetto minore, ed il terzo seguirebbe quella del sensibile (N. 3).

5. Il *sesto suono cresciuto la diesis* offre i tre accordi *la diesis*, *do*, *mi*; *fa*, *la diesis*, *do* e *re*, *fa*, *la diesis*. Questi accordi sono tutti accidentali. Il primo è il diminuito; il secondo è il maggiore eccedente: ed il terzo è l'eccedente minore. Le risoluzioni cadono tutte sul *si*, o come partecipante dell' accordo di *sol*, o del proprio come sensibile (Fig. XV, N. 1, 2 e 3).

Al sesto accresciuto corrisponde il *settimo degradato si bemolle*, offerente i tre accordi *si bemolle*, *re fa*; *sol*, *si bemolle*, *re*; *mi*, *sol*, *si bemolle*. La risoluzione cade sul *la* partecipante dell' accordo di *fa* (Fig. XVI, N. 1). Tutti tre questi accordi sono reali, e sotto il loro naturale aspetto, il primo seguirebbe la procedura del perfetto maggiore. Il secondo seguirebbe quella del perfetto minore. Ed il terzo seguirebbe quella del sensibile (N. 2).

1. Nel modo minore il *primo suono accresciuto la diesis* offre li stessi accordi del sesto nell'originario *do*. Se non che le risoluzioni cadono in vece sul *si*, partecipe dell'accordo della dominante *mi*, o di quello della sensibile *sol diesis* (Fig. XVII, N. 1, 2 e 3).

Il *secondo suono degradato si bemolle* offre i tre accordi *si bemolle*, *re*, *fa*; *sol diesis*, *si bemolle*, *re* e *mi*, *sol diesis*, *si bemolle*. La risoluzione cade in ogni modo sulla tonica *la* minore (Fig. XVIII, N. 1). Il primo di questi accordi è reale, quindi potrebbe seguire la procedura propria del perfetto maggiore. Il secondo è l'accidentale diminuito, e come tale potrebbe risolvere anche sull' accordo maggiore di *la* non come tonica, ma come dominante sospesa di *re* minore, tanto più se si

segna in primo rivolto come *si bemolle*, *re*, *sol diesis* (N. 2). Il terzo accordo è l'accidentale maggiore, e come tale potrebbe esso pure risolvere come l'antecedente (N. 3), se non che, tanto nel secondo, quanto nel terzo caso, l' ordine sarebbe invertito, ed in vece di valutare il *si bemolle* degradato di *la* minore, converrebbe calcolare la sua sensibile *sol diesis* quarto suono accresciuto di *re* minore, in cui il *si bemolle* sarebbe in vece naturale. Di questo divario ne faccia testimonianza Rossini (N. 4) (1).

2. Il *terzo suono accresciuto do diesis* offre l'accordo perfetto minore *do diesis*, *mi*, *sol diesis*; ma ciò nulla meno la sua risoluzione naturale cade sul *re*, quale settima producente di *mi* (Fig. XIX, N. 1). Li altri due accordi corrispondono a' due ultimi del primo suono accresciuto nell'originario maggiore *do diesis*, ma le risoluzioni cadono sul *re*, base di accordo proprio, o partecipante di quello della sensibile *sol diesis* (N. 2).

Il *quarto suono degradato re bemolle* offre li tre accordi *re bemolle*, *fa*, *la*; *si*, *re bemolle fa*, come nell'originario maggiore, e l'accordo accidentale alterato *sol diesis*, *si*, *re bemolle*. In tutti tre i casi, il *re bemolle* risolve sul *do* partecipante dell' accordo della tonica, o di quello della sua sottomediante *fa* (Fig. XX, N. 1, 2 e 3).

3. Il *quarto suono accresciuto re diesis* offre i tre accordi *re diesis*, *fa*, *la*; *si*, *re diesis*, *fa*; *sol diesis*, *si*, *re diesis*. Tutti tre questi accordi risolvono su quello della dominante *mi* maggiore, ed i due primi possono risolvere anche su quello della tonica *la* minore (Fig. XXI, N. 1, 2 e 3).

Il *quinto suono degradato mi bemolle* offre i tre ac-

(1) Nel terzetto finale della sua Semiramide *L'usato ardir*, ecc. egli usa dell'accordo *si bemolle*, *re*, *mi*, *sol diesis*; e risolve sul *la* minore. E non è questo l'accordo producente di *mi* col solo secondo suono degradato *si bemolle*?

cordi *mi bemolle*, *sol diesis*, *si*; *do*, *mi bemolle*, *sol diesis*; e *la*, *do*, *mi bemolle*. Il primo è l'accidentale massimo in cui risolve il solo *mi bemolle* discendendo sul *re* a costituire o l'accordo sensibile di *sol diesis* o il producente di *mi* (Fig. XXII, N. 1). Il secondo accordo è l'eccedente minore, e risolve come il primo (N. 2). Il terzo accordo è il reale sensibile, e quindi potrebbe risolvere come richiede la sua condizione, piuttosto che sull'accordo della sottodominante *re* minore, o della sensibile *sol diesis*, a seconda dell'attuale sua rappresentanza (N. 3).

4. Il *sesto suono accresciuto fa diesis* segna gli stessi accordi del quarto nell'originario maggiore, ma tutte le risoluzioni si effettuano sul *sol diesis*, o con accordo proprio di sensibile, o partecipando dell'accordo semplice o producente della dominante *mi* (Fig. XXIII, N. 1, 2 e 3).

Il *settimo suono degradato è il sol bequadro*, la di cui risoluzione cade sul *fa* (1), partecipante dell'accordo di *re* (Fig. XXIV). I tre accordi di cui forma parte sono tutti perfetti, quindi moltiplici e diverse potrebbero essere le loro risoluzioni.

(1) Debbo avvertire due cose, delle quali la prima risguarda le alterazioni, e l'altra le risoluzioni. Riguardo alla prima, debbo osservare, che qualora vogliasi ritenere il modo minore di *la*, come assoluto, non si possono considerare le modificazioni del sesto suono *fa diesis*, e del settimo *sol bequadro*, che come suoni accidentali alterati, cioè quello come accresciuto, e questo come degradato, e che perciò il diagramma reale consista, come dissi fin da principio, nel ritenere per proprj e naturali i due suoni *fa bequadro* e *sol diesis*. Riguardo alla seconda avvertenza, debbo parimenti osservare, che fra i due suoni *fa* e *sol diesis*, l'intervallo è di un grado e mezzo; quindi se in questo caso l'alterazione è solo di mezzo grado, la risoluzione diviene necessariamente di grado intiero, ad eccezione di tutti gli altri dimostrati casi. Che la risoluzione di grado sia regolare, lo dimostrano le due naturali risoluzioni che abbiamo passando della sopratonica alla tonica od alla mediante nel modo maggiore. Vedi Cap. XI, § 3.

§ 2.

DEGLI ACCORDI ALTERATI PARTECIPANTI DELL' ACCORDO COMPOSTO.

In quanto alla procedura delle risoluzioni di tutti i suoni alterati, ancorchè accoppiati in un accordo semplice o composto, credo di aver a sufficienza notato nella loro tabella (Cap. VII. § 4. Classe II), epperò poche linee mi rimangono da aggiungere a dilucidazione di qualche accordo accidentale molto frequentato, e forse in generale poco conosciuto.

1. Il primo fra questi è quello di dominante accresciuto, che non può in alcun modo partecipare della classificazione degli accordi reali, perchè la sua quinta *re diesis* non forma parte del diagramma di *do* maggiore, nè di quello del *la* minore, e perchè l'accordo producente è di natura sua inalterabile, altrimenti converrebbe ammettere anche il degradato, il diminuito ed il misto. Perciò il solo producente è reale, e gli altri quattro sono tutti accidentali.

2. Il secondo, è il semplice così detto di sesta eccedente, come *fa*, *la*, *re diesis*; generalmente conosciuto soltanto in primo rivolto, e come proprio del modo di *la* minore, ma risolvente soltanto sull' accordo maggiore della dominante *mi*, piuttosto che valutare quel *re diesis*, 1.° come secondo suono accresciuto di *do* maggiore risolvente sull' accordo della tonica (Fig. XXV, N. 1); 2.° come quarto suono accresciuto di *la* minore risolvente e sull'accordo della tonica, e su quello della dominante maggiore sospesa (N. 2).

L'alterazione del citato *re diesis*, ammesso che il tono sia di *la* minore c' invita alla cognizione di quattro ac-

cordi accidentali apparenti. Il primo semplice è quello maggiore *si*, *re diesis*, *fa*, di apparente dominante. Il secondo pur semplice è il diminuito *re diesis*, *fa*, *la*, di apparente sensibile. Il terzo è il composto *si*, *re diesis*, *fa*, *la*, di apparente dominante. Il quarto pur composto è *re diesis*, *fa*, *la*, *do*, di apparente sensibile.

3. L'accordo semplice maggiore *si*, *re diesis fa*, esiste sulla sensibile di *do* maggiore, e come tale risolve sulla tonica *do*, *mi*. Considerato poi come spettante all'accordo della sopratonica del modo minore, risolve sul *mi* dominante sospesa con accordo proprio (N. 3). Questo accordo accidentale è poco conosciuto sotto l'aspetto di semplice.

4. È però molto trattato, e forse più che conosciuto, sotto l' aspetto di apparente accordo producente. Ma segnasi sempre in secondo rivolto, come *fa*, *la*, *si*, *re diesis*, che risolve sul *mi*, *sol diesis*, *si*, *mi*, dominante sospesa. In origine, questo accordo appartiene alla sensibile del modo maggiore (Vedi Classificazione degli accordi accidentali composti N. 5). Nel modo minore poi assume l'apparenza di essere quale accordo producente di *si* risolvente sul *mi* come se fosse tonica. Ciò che non può essere, mentre se il *mi* fosse tono richiederebbe per suono naturale il *fa diesis*, tanto se sia maggiore, quanto se sia minore. Dunque il *si* è un' apparente dominante, ed il *re diesis* un'apparente sensibile. Pure in base questo accordo non viene punto praticato, e ciò ne prova l'inscienza, poichè se fosse intimamente conosciuto, si vedrebbe praticato il felicissimo artificio armonico di tramutare il *fa* in apparente dominante, e risolvere sull'apparente tonica *si bemolle* maggiore, reale dominante sospesa di *mi bemolle* minore. L'esempio lo prova nel seguente esperimento. L'accordo in base è *si*, *re diesis*, *fa*, *la*, e risolve naturalmente sul *si*, *mi*, *sol diesis*, secondo

rivolto della dominante *mi* presso il *la* minore. E riportando questa frase armonica, avremo come praticasi tutto dì, il secondo rivolto *fa*, *la*, *si*, *re diesis* risolvente sulla base *mi*, *sol diesis*, *si*, *mi*. Ora, se il modo fosse di *mi bemolle* minore, non avremmo per avventura lo stesso caso in base *fa*, *la*, *do bemolle*, *mi bemolle* risolvente sul secondo rivolto della supposta tonica *fa*, *si bemolle*, *re*?.. Sì. E riportandolo, non avremmo forse il secondo rivolto *do bemolle*, *mi bemolle*, *fa*, *la* risolvente sulla base *si bemolle*, *re*, *fa*, *si bemolle*?... Sì. Ciò fatto, mediante il traslato di segnatura non possiamo risolvere *si*, *re diesis*, *fa*, *la* sul *si bemolle*, *re bequadro*, *fa*, *si bemolle*; ed il *fa*, *la*, *si*, *re diesis* sul *fa*, *si bemolle*, *re bequadro*?... come pure il *fa*, *la*, *do bemolle*, *mi bemolle* sul *mi bequadro*, *sol diesis*, *si bequadro*, *mi*; ed il *do bemolle*, *mi bemolle*, *fa*, *la*, sul *si bequadro*, *mi bequadro*, *sol diesis*?... Certo che sì. E quanto son belle queste artificiali transizioni!... Spiacemi soltanto di aver forse troppo divertito dal mio proposto, ma spero, mi si vorrà concedere indulgenza, se il desiderio di vedere pienamente intesa, e con franchezza trattata questa vaga e prestantissima combinazione armonica, mi spinse oltre al confine designato (Fig. XXVI, N. 1, 2 e 3).

L' accordo semplice diminuito *re diesis*, *fa*, *la* come dissi, esprime l'apparente sensibile *re diesis* presso del *mi*, che tale non è, perchè in ogni modo, come abbiamo già avvertito, il *fa* dovrebbe essere diesis, qualora il *mi* fosse tonica, in luogo di vera dominante presso il *la* minore.

5. Così pure avviene dell'accordo generico accresciuto *re diesis*, *fa*, *la*, *do* che, quale appartenente al secondo suono accresciuto del modo di *do* maggiore, risolve sull'accordo della tonica in primo rivolto come *mi*, *sol*, *do*; ma che appropriato al quarto suono accresciuto di *la* mi-

nore può risolvere e sull' accordo della tonica in primo rivolto, come *mi*, *la*, *do* e sull' accordo perfetto maggiore di *mi*, *sol diesis*, *si*, *mi* vera dominante sospesa di *la*. Lo stesso artificioso traslato si potrebbe ottenere, come sopra esposi, col risolvere il complesso *fa*, *la*, *do*, *re diesis* nell' accordo della tonica *si bemolle* in secondo rivolto, come *fa*, *si bemolle*, *re* ma ciò pure spetta ad altra teoria (1).

Dopo tutto ciò che abbiamo avvertito, non sarà disutile se darò un esempio il quale serva di guida per le varie modificazioni che possono produrre nel sistema armonico i suoni alterati inseriti nell' accordo composto. Sia l'accordo generico *re*, *fa*, *la*, *do* presentato con sette differenti alterazioni come segue.

1. Con un solo suono alterato *re*, *fa diesis*, *la*, *do*; *re*, *fa*, *la bemolle*, *do*; *re diesis*, *fa*, *la*, *do*.

2. Con due suoni alterati *re diesis*, *fa diesis*, *la*, *do*; *re diesis*, *fa*, *la bemolle*, *do*; *re*, *fa diesis la bemolle*, *do*.

3. Con tre suoni alterati *re diesis*, *fa diesis*, *la bemolle*, *do*.

Da tutte queste sette combinate alterazioni rimane eccettuato il solo *do*, perchè n' è la tonica su cui devesi risolvere qualunque delle citate combinazioni, ed in cui risiede il suono copulativo fra i due accordi, cioè il prepositivo ed il risolvente. Prima però di prendere ad esame tutti li esposti sette casi conviene notare, che se è procedura naturale quella di risolvere l'accordo generico reale della sopratonica su quello della dominante, non meno naturale e regolare si è la procedura di farlo

(1) Qualora questa prima opera incontri il pubblico favore, mi presterò a tutta possa per dare l'ortografia, la prosodia, e la rettorica della musica sotto lo stesso punto di vista finora descritto. Nella rettorica della musica lingua, tutti gli artificj armonici formerebbero quella parte, che paragonasi alla teoria delle figure o dei traslati.

passare direttamente sull' accordo della tonica. L' unica differenza consiste nell' essere la prima una risoluzione definitiva assoluta, e questa in vece sospensiva. Accostumasi generalmente segnare nel grave l' accordo generico in primo rivolto, e quello della tonica nel secondo, e ciò perchè il grave stesso che ne regge la mole armonica, già passa sulla dominante; e così viene in certo modo evasa la naturale disposizione di passare dalla sottodominante alla dominante per apparecchiare poscia la definitiva risoluzione sulla tonica.

1. Ciò premesso facciasi l'alterazione del quarto suono, e tosto ci si presenterà il proposto accordo sotto le sembianze di producente transitivo *re fa diesis*, *la*, *do*, quale dominante di *sol.* Lo che non è certamente ammissibile, avvegnachè come abbiamo premesso, i suoni alterati non possono essere modulatori, quindi la passata ha luogo già sul *sol*, ma non come tonica, nè come dominante sospesa, bensì come secondo rivolto di *do*, appunto per non lasciar luogo al benchè menomo dubbio dell' esser suo accidentale. Gli è ben vero, che taluno usa di passare francamente dal descritto supposto accordo producente al *sol* con accordo proprio, considerandolo quale semplice dominante sospesa; ma in ogni modo assume troppo facilmente le impronte caratteristiche della transizione, quindi ciò solo basta per indurci a preferire l'avvertito secondo rivolto della tonica, tanto più che alcuni rigoristi non l'approvano. Dunque, ecc. (Fig. XXVII, N. 1).

2. Alterando il *la* avremo *re*, *fa*, *la bemolle*, *do.* E non rassembra il reale accordo sensibile minore?... pure la non è così, mentre nel primo caso dovrebbe naturalmente risolvere sulla tonica *mi bemolle* maggiore, o passare sul *sol* come dominante di *do* minore piuttosto che passare sul *sol* quale secondo rivolto del primitivo

do maggiore, come effettivamente e regolarmente deve procedere. Dunque, ecc. (N. 2).

3. Alterando il secondo suono abbiamo *re diesis*, *fa*, *la*, *do*. Ecco un altro accordo il di cui aspetto più conosciuto è quello di apparente sensibile, quindi in questo caso, il modo sarebbe di *la* minore, e non più di *do* maggiore, e la di cui naturale procedura consisterebbe nel far la posa sul *mi* maggiore dominante sospesa del suindicato *la* minore. Il che non è, poichè tale complesso risolve al solito sull'accordo di *do* maggiore e non altrimenti. Se il grave segna la base *re diesis*, gli conviene di risolvere sul primo rivolto *mi*; laddove, se il grave segna il primo rivolto *fa*, la procedura è la solita sul secondo rivolto *sol*. Dunque, ecc. (N. 3).

4. Qualora siano alterati i due suoni secondo e quarto, avremo il complesso *re diesis*, *fa diesis*, *la*, *do*. Certo che l'alterazione di questi due suoni presenta l' aspetto dell'accordo reale sensibile diminuito, e perciò la naturale sua risoluzione cadrebbe sulla tonica *mi* minore: ma non essendo effettivamente tale, avremo in vece naturalmente la risoluzione del *re diesis* sul *mi*, quella del *fa diesis* sul *sol*, il *do* resta immutabile perchè è la reale primitiva tonica proposta, ed il *la* procede regolarmente sul *sol*, quindi tutto il complesso risulterà dell' accordo perfetto maggiore della tonica *do*. Se il grave segnerà la base *re diesis* avremo, come sopra, la risoluzione sul primo rivolto *mi*; che se il grave segnerà il primo rivolto *fa diesis*, od il secondo *la*, passerà al solito sul secondo rivolto *sol*. Dunque, ecc. (N. 4).

5. Alterando il secondo ed il sesto suono avremo l'accordo generico accidentale misto *re diesis*, *fa*, *la bemolle*, *do* la di cui naturale risoluzione cade al solito sull'accordo della tonica primitiva. Sarà meglio disposto il grave se segnerà il primo rivolto *fa*, così il secondo suono ac-

cresciuto *re diesis* passerà naturalmente sul *mi*, il sesto degradato *la bemolle* discenderà sul *sol*, ed il *do* rimarrà immutabile, perchè tonica. Perciò avremo, al solito, l'accordo perfetto maggiore della tonica *do* nel secondo rivolto *sol*. Dunque, ecc. (N. 5).

6. Alterando il quarto, ed il sesto suono avremo l'accordo accidentale di apparente dominante, quindi come tale, risolverebbe piuttosto sulla dominante sospesa con accordo proprio, che sull' accordo della tonica *do* maggiore prestabilito. Nel proposto accordo *re*, *fa diesis*, *la bemolle do*; il grave può segnare tanto il primo, quanto il secondo rivolto, che in ogni modo l' effetto sarà felice, ma pure potrebbe riescire migliore segnando il secondo rivolto *la bemolle*, che così presenterà l' idea di apparente dominante senza esser tale. La risoluzione in tutti due questi casi deve effettuarsi, per le solite ragioni, sul secondo rivolto *sol*. Dunque, ecc. (N. 6).

7. Uniscansi finalmente tutti e tre questi suoni alterati ed avremo l'accordo semisensibile *re diesis*, *fa diesis*, *la bemolle*, *do*, di cui il *re diesis* è secondo suono accresciuto, il *fa diesis* è il quarto accresciuto, ed il *la bemolle* è il sesto degradato. Questo accordo praticasi pure in secondo rivolto assegnando al grave il *la bemolle*. Nessuna circostanza è più distinta per poterlo immediatamente ravvisare, quale infatti sia il presentato complesso, dacchè la stessa segnatura lo dimostra patentemente, ciò che più non potrebbe essere, se in luogo di *re diesis*, avessimo *mi bemolle*. In questo caso sì, che la stabilita risoluzione diverrebbe tosto artificiale, giacchè la proprietà del *mi bemolle* sarebbe quella di rimanere immutabile quale tonica, o quale mediante di *do minore*, oppure quella di risolvere discendendo tanto se si considera come terzo suono degradato di *do maggiore*, quanto se si considera come mediante dello stesso *do* mi-

nore. Ognuno vede, che se si considera per tonica il *mi bemolle*, si va ad avere l'esempio terzo riportato nel modo di *mi bemolle maggiore* in luogo del proposto *do*, e perciò il *mi bemolle* tonica rimane, mentre il *fa diesis* passa sul *sol*, il *do* come sesto suono discende sul *si bemolle*, ed il quarto suono *la bemolle* passa sulla dominante *si bemolle*. Così pure, se si considera per tono stabilito il *do minore*, allora abbiamo in fatto il caso proprio dell' apparente sensibile nel modo minore. Conviene pertanto, in vigore delle addotte ragioni segnare assolutamente *re diesis*, e non *mi bemolle*, qualora si voglia ottenere una naturale risoluzione. Ciò bene inteso, vedesi regolarissima la discesa del *la bemolle* espresso dal grave sul secondo rivolto *sol*; come pure regolarissima l'ascesa del quarto suono accresciuto *fa diesis* sul *sol*; non che quella del secondo accresciuto *re diesis* sul *mi*, rimanendo immutabile al solito la tonica *do* (1). Dunque, ecc. (N. 7).

CAPITOLO DECIMOQUARTO ED ULTIMO.

Della Sintassi.

Ora che abbiamo dato compimento alle teorie delle parti costituenti il musicale discorso, e che abbiamo mostrato quale sia l' officio di ciascuna di esse astrattamente considerata, sarà duopo occuparsi del modo con cui queste parti debbano fra loro collegarsi. A questo

(1) Cesseranno ora le meraviglie di chi si sorprende nel vedere segnato dal Rossini nel suo *Stabat Mater*, l'accordo in discorso *la bemolle, do, re diesis*, *fa diesis*, piuttosto che l'abusiva segnatura di *la bemolle*, *do*, *mi bemolle, fa diesis*, comunque risolvente sul complesso *sol*, *do*, *mi bequadro*, *sol*.

ordinato collegamento viene applicato il nome di *sintassi* che significa connettere, ordinare, unire, o comunque vogliasi definirla. Certo è che dalla ben ordinata disposizione delle varie parti risulta quel tutto che giustamente appellasi perfetto ed uno. Ma siccome questa teoria è molto diffusa, e risguarda in sostanza tutto ciò che concerne più propriamente la composizione, così mi ristringerò, nel presente Capitolo, a dare soltanto una preliminare idea di questa parte grammaticale per ciò che devesi generalmente al solo rapporto che hanno fra loro le diverse parti descritte.

Asserisce a buon dritto il Tracy, che non basta sapere il valore di ciascun segno, ma che bisogna oltracciò conoscere gli effetti della loro unione, consistenti nell' impiego dei mezzi a tal uopo prescelti. Per poco che vi si rifletta troverassi ridursi questi mezzi a tre soltanto, e sono. 1.° La *costruzione*, la quale serve a destinare il posto che deve occupare ciascuna parte. 2.° La *declinazione*, la quale mostra le differenze che risultano dai cangiamenti delle parti variabili. 3.° La *creazione* di nuovi elementi, o particelle indeclinabili, e dei riposi destinati a marcare le relazioni delle altre parti. Di fatto questi tre mezzi abbracciano qualunque suddiviso, o digresso precetto, mentre tutta la forza ed azione della sintassi serve ad ordinare l'esistente, a determinar il variabile e ad introdurre l' occorribile. Queste appunto saranno le basi del nostro presente lavoro.

§ 1.

DELLA COSTRUZIONE.

Nessun altro tipo ha la costruzione da seguire, fuorchè quello somministrato dall'ordine delle idee come si

presentano alla nostra mente. Ora queste idee possono essere concepite, o nello stato di passione, od in quello di quiete. Nel primo caso va ad occupare il primo posto quella idea che viene presentata dall' oggetto eccitante la passione medesima, e nel secondo caso, la prima idea è quella del soggetto che a lei dà esistenza e vita; indi succede quella del suo attributo. Così avviene del compositore musicale, allorchè segua l' impeto di una eccitata fantasia, ove non cerca di esprimere che quella sola qualunque siasi prima idea che estemporaneamente s' affaccia alla fervida sua immaginazione; ma allorchè tranquillo si disponga a svolgere un pensiero, un motivo, stabilisce dapprima il tono su cui debba basare la sua proposizione musicale, come soggetto della medesima, e si presta quindi allo sviluppo del proposto motivo, eleggendo il tempo, la posizione, lo strumento ecc., quali mezzi attributivi secondanti il progettato svolgimento. Qualunque proposizione, o motivo musicale dev'essere naturale sia egli diretto od inverso. Per motivo diretto intendesi quello che fino dal suo primo annunciamento offra la pronta cognizione del tono, e per motivo inverso vuolsi significare quello che incominci da un punto estraneo, ma che però guidi ben presto alla tonale cognizione. In ogni modo, qualunque sia il concepito motivo, se è inversa la maniera di proporlo, deve essere sempre diretta quella di svolgerlo. Dunque l' ordine di costruzione risulta sempre naturale, e (strettamente calcolato) risulta eziandio sempre diretta. E perciò diremo francamente essere diretta quella costruzione che regolarmente seconda l' ordine naturale delle ben concepite idee.

Siccome poi per produrre una compiuta proposizione, non sempre il motivo musicale è ristretto nei soli brevissimi termini del necessario, così avviene che questo

motivo possa comprendere in sè diverse proposizioni necessarie, accessorie, incidenti e dipendenti. Nel qual caso conviene stabilire fra queste quale debba essere la proposizione principale, rivolgere ad essa, siccome centro comune, tutte le proposizioni accessorie, e renderla in tal guisa una proposizione unica e complessa. Devesi adunque segnare dapprima l'idea principale del soggetto, indi quella del suo attributo, e tutte le altre idee accessorie debbono in certa guisa formar corona all'idea principale. Come pure, queste idee accessorie denno avere fra loro la graduata preferenza secondo l'entità, e l'affinità di rapporto che hanno colla predetta idea principale. Così, se avrò a cagion d'esempio un periodo musicale ristretto in un solo membro, non esisterà in esso che la costruzione semplice diretta, come se io dicessi *Vincenzo studia* (Tav. IX, Fig. 1, N. 1). Ma se questo periodo verrà ampliato e reso complesso mercè di alcuni membri incidenti e dipendenti, come se dicessi « *Vincenzo* che credesi inerte, *studia* quanto ogni altro giovane diligente » allora dovrò esporre dapprima l'idea principale esistente nella tonica (N. 2), e svolgere poscia l'enunciato periodo colle necessarie cadenze per darvi il dovuto compimento sulla tonica proposta. Di séguito a questo principale svolgimento debbonsi collocare le espressioni secondarie, e ciò in relazione alla loro preminenza rispetto questa tonica, onde formare un periodo ben costrutto, ben regolato e ben complesso. Ma il tutto devesi eseguire in modo che offra una precisa e distinta idea della sua *unità*, principio primo di qualunque ben ordinata composizione.

Avviene talvolta che un periodo complesso incominci altrimenti piuttosto che immediatamente dalla tonica. Ciò per altro non toglie, che la principalità *sostantiva* del periodo stesso non abbia a risiedere nella tonalità,

e che lo sviluppo *attributivo* non abbia a circuire e definitivamente risolvere sulla stessa tonica principale, da noi sempre considerato come principale soggetto della musicale proposizione. Possono aver luogo anche delle transizioni in esso periodo incluse, ed ecco tante proposizioni incidenti e dipendenti; ma però devono tutte agire, come se fossero tanti raggi diretti ad un solo centro, vo' dire a quella stessa tonica principale. Vedesi finalmente da tutto l' esposto che in quanto a svolgimento, la costruzione è mai sempre diretta, malgrado possa ella essere e diretta, e inversa in quanto all' annunciamento delle idee. Di modo, che quantunque volte possa essere capriccioso e fantastico il principio di un periodo (poichè alla fervida fantasia del compositore le immagini si presentano sotto mille diversi aspetti), ciò nulla meno, per quanto risguarda alla costruzione, l' ordine da seguirsi deve risultare invariabilmente diretto.

§ 2.

DELLA DECLINAZIONE.

Tutta la teoria delle declinazioni s' aggira nel mostrare quali siano li oggetti che rendano giusti i rapporti fra le tre prime parti soggette a variazioni. Per bene organizzare la presente teoria conviene partire da un principio che serva di guida, e questo consiste nella tonalità. Ciò corrisponde perfettamente all' espressione dei grammatici, lorchè stabiliscono « che le idee esprimenti i nomi sono le sole che siano considerate come aventi un' esistenza assoluta ed indipendente, e quelle che sono rappresentate da ogni altro elemento sono considerate come aventi un'esistenza relativa ». Così è. L'esistenza del tono è assoluta ed indipendente, e qualunque altra esi-

stenza non può essere che relativa a quella del tono stabilito. Dunque, quante saranno le condizioni del tono, altrettante dovranno essere quelle di qualunque parte variabile avente parte intrinseca ed immediata con esso. Perciò se il tono è suscettibile alla declinazione dei sette casi, lo sarà egualmente dell' aggiuntivo, della cadenza. Se il tono ha tre numeri melodico, duale, armonico, egualmente avranno tre numeri l'aggiuntivo, la cadenza. Se il tono ammette diversità di generi, parimenti l' aggiuntivo e la cadenza parteciperanno dei generi diversi. Tutto questo per altro non può eseguirsi dalle altre quattro particelle indeclinabili, perchè sono puramente individuali e momentanee.

1. Stabilito quale sia il tono eletto per assegnarvi la musicale proposizione, convien determinare eziandio, se questa proposizione, sia semplicemente melodica, duale, od armonica; se questo tono debba essere maggiore o minore; e se nel suo incominciamento, od in corso della proposizione abbia ad esistere il caso retto, vale a dire quello dell' accordo della tonica in base, od altrimenti. Ecco quanto concerne alla legge del nome rapporto a numero, a genere, a caso, intorno a cui nulla più resta di che aggiungere.

2. L'aggiuntivo deve in tutto accordarsi col sostantivo, sì nel numero, come nel genere e nel caso. Conviene adunque, che s'accordi nel numero, poichè se il motivo proposto è puramente melodico anche l' aggiuntivo dev'essere melodico; se è duale dev'essere duale; s' è armonico dev'essere armonico. Conviene che s'accordi nel genere in relazione al tono stabilito, avvegnachè deve ogni accordo di suono subalterno usare di suoni reali (1).

(1) Nè le eccezioni formano regola, nè gli accidenti costituiscono realtà. Così avviene rapporto a certi accordi maggiori in luogo di minori, e viceversa; e così pure avviene dei suoni alterati in luogo dei reali.

Così nel modo di *do* maggiore debbono essere maggiori anche gli accordi di *sol* e di *fà*, minori poi quelli di *la*, di *re* e di *mi:* come pure se il tono è di *la* minore, debbono essere minori anche gli accordi di *re*, e talvolta quello di *mi*. Dev'essere maggiore l'accordo di *mi*, e talvolta quello di *do*, quantunque naturalmente questo debba essere eccedente. Lo che corrisponde anche alla legge dei casi. Che se un accordo perfetto aggiuntivo si considerasse come preso sostantivamente, vale a dire, se si calcola come tonica, allora deve usare delle stesse declinazioni come tono, ma come tono partecipante non solo dei caratteri propri, ma ancora di quelli dell' assoluto, o reale da cui dipende. Ciò deve effettuarsi in tale circostanza, tanto se si usa di un provisorio minore come *la*, *re*, *mi* relativamente al maggiore *do*, quanto se si usa di un provisorio maggiore, come *do*, *fà*, *sol*, relativamente al minore *la*.

3. La legge delle cadenze per ciò che riguarda al verbo subisce le stesse modificazioni desinenziali della tonalità, e la cosa è evidentissima appena si volga uno sguardo alla cadenza stessa, la quale non altrimenti agisce che nel trattare o svolgere tutto ciò che forma parte di tono, tanto se la proposizione o 'l motivo è tonale quanto se è transitivo. Ma siccome il discorso ammette diversità di persone, così tutto ciò che corrisponde a personalità appartiene esclusivamente alla sola cadenza, il di cui officio è assolutamente ed unicamente proprio di esporre quell'atto di convenienza, di rapporto che esiste fra l'aggettivo ed il nome. Atto che non può essere espresso che nel passaggio dall' uno all' altro suono, dall' uno all'altro accordo, dall'uno all'altro tono. La cadenza adunque melodica, duale, od armonica deve seguire la relazione di numero. La cadenza tonale deve seguire la relazione di genere e di caso. Qualunque cadenza final-

mente deve nella sua specialità esprimere la relazione personale.

Mi giova osservare eziandio le diverse azioni della cadenza per ciò che risguarda ai modi. E per verità ne provo vera compiacenza tutte volte ch'io rifletta ridursi a tre soltanto le specie dei modi; l'indefinito, il definito indicativo, ed il definito soggiuntivo. Ma ciò che v' ha di più rimarchevole si è che la cadenza indefinita paragonabile all'infinito nemmeno Tracy la calcola verbo, e ciò coincide perfettamente colla legge musicale, poichè se non v' è mutazione di tono, in questa circostanza non v' è nemmeno cadenza perchè non si può che ripercuotere la sola tonica: e se si passa a dirittura da una tonica all'altra nella mutazione di tono, non v' è nemmanco svolgimento o cadenza che determini la modulazione. Dunque tutto ciò che è di esclusiva pertinenza del verbo sta nel modo definito. Quindi se avrà luogo il definito indicativo, vale a dire la cadenza finale determinativa, avremo la proposizione compiuta e perfetta nel suo reggimento, avvegnachè risolverà definitivamente sulla tonica esprimente il caso primo o retto. Che se avrà luogo il definitivo soggiuntivo, questo dovrassi pur calcolare come indicativo, ma in caso obliquo. Ed a tal legge il fatto corrisponde egregiamente, tosto che abbia luogo qualunque altra cadenza fuorchè l' esposta. Tale verità viene maggiormente convalidata appena si esamini che la stessa cadenza definitiva, diviene condizionale o soggiuntiva allorchè risolva sul primo, o sul secondo rivolto, che in ogni modo esprimono il terzo od il quarto caso; ambedue casi obliqui, o per lo meno offerenti *una gradazione, un uso particolare del modo indicativo suddetto.*

Sembrami ora conveniente il proporre la scala armonica quale modula dell'armonica proposizione nella sua

più perfetta elementare semplicità. Per trattare questa scala colla dovuta chiarezza sarà opportuno l' adottare l'uso delle quattro parti come quelle che rendonsi più atte a dare un risultato facilmente compiuto (Tav. IX, Fig. II, N. 1). Sia il diagramma armonico di *do*, in cui la parte superiore marca il primo caso del diagramma melodico, vale a dire che il primo violino eseguisce la scala diatonica, il grave segna le pure basi dei singoli accordi, e le due parti di mezzo, cioè il secondo violino e la viola ad altro non si prestano che a completare gli accordi, per quanto il comporta la rigorosa formula, giacchè due rimarchevoli circostanze impediscono talvolta di poter liberamente agire, e sono la estensione che percorre la parte melodica principale, e la determinata procedura del grave destinato a segnare costantemente le sole basi degli accordi costituenti il diagramma stesso. La modula che io presento, forse nuova, offre le seguenti osservazioni. 1. Essendo presentato il diagramma sotto gli due aspetti o movimenti ascendente e discendente, ho voluto far vedere che nella stessa guisa che la parte superiore melodica osserva un ordine diametralmente opposto allorchè discende, così anche il grave debba mostrare invertito l' ordine delle stesse basi che accompagnano ciascuno dei suoni in essa adoperati, ed ebbi in mira che anche le due parti di mezzo osservino la stessa procedura. Lo che a primo aspetto non sembra così facile ad ottenersi; ma pure, trattandosi di una teoria il di cui fine principale dev' essere l' esattezza, e tutta la possibile perfezione, così credo di non dover tessere altrimenti l' esposta modula. 2. Ho voluto mostrare che il principale riguardo è quello di non inviluppare ed accavallare una parte con l'altra, per cui assegnai ad ognuna quel centro che più riesca atto a conservare le debite distanze. 3. Deve esistere sempre il

principale riguardo di rafforzare piuttosto la base dell'accordo, e secondariamente la sua quinta in confronto della sua terza meno le addotte circostanze; ed in questa modula la propostami legge viene esattamente osservata, avvegnachè quattro essendo costantemente li suoni adoperati, e non abbisognandone che tre, il suono raddoppiato è appunto sempre la base dell'esistente accordo. 4. Questa modula non ammette la benchè menoma alterazione o modificazione nè ascendendo nè discendendo, (come in tanti altri metodi suolsi praticare), e tutti li suoi accordi sono sempre soltanto semplici perfetti reali. 5. Assegnando il diagramma al secondo violino (N. 2), resta egualmente convenevole assegnare al primo violino la melodia che nel primo caso era assegnata alla viola, benchè ad un equisono più acuto. Il basso ripete le basi come dapprima. Assegnando finalmente il diagramma al grave stesso (N. 3), le altre parti si scambiano tutte, presentandosi sotto un aspetto del tutto diverso dai due casi precedenti, assumendo questa volta il primo violino la parte che nel primo caso era espressa dal secondo, e nel secondo caso era espressa dalla viola; il secondo violino, che nel primo caso segnava ciò che ora dassi al primo violino, e nel secondo caso dava il diagramma, presentemente eseguisce ciò che nel primo caso segnava la viola, e nel secondo segnava il primo violino; finalmente la viola assume ora di eseguire le basi degli accordi nella stessa guisa, che nei due casi precedenti marcava il grave, avendo ancor essa tutte le tre volte trasmutate le parti. 6. Il grave, nell'atto che segna il diagramma, presenta un bellissimo quadro del regolare avvicendamento delle basi coi diversi rivolti.

Più variata e più armoniosa riesce la scala armonica del fu mio istitutore Antonio Calegari maestro di cappella nell' insigne basilica di sant' Antonio in Padova

(Fig. III) (1). Nell' altra scala armonica (Fig. IV), si può acquistare un' idea delle modificazioni, intrecci ed accidenti, che si possono praticare, onde rendere sempre più vaga, ed interessante la scala armonica, vera sorgente inesausta di qualunque proposizione melodica, duale od armonica.

§ 3.

DELLA PREPOSIZIONE, DELLA CONGIUNZIONE E DEI RIPOSI.

Finchè la preposizione forma parte inseparabile delle declinazioni, cui si presta per la necessaria modificazione non produce nuovo elemento, ma ogniqualvolta serve ad indicare una relazione non esistente in natura, allora devesi considerare come parte estranea nuovamente introdotta affine di marcare l' occorrente relazione. E per viemmaggiormente precisare la teoria dirò, come più sopra, che tanto la preposizione, quanto la congiunzione debbonsi esclusivamente riconoscere nella *nota* sensibile qualunque ella sia. Perciò, se una sensibile primaria o secondaria è reale, ella forma parte integrante, e considerasi come preposizione desinenziale appartenente alle declinazioni; chè se ella è accidentale diviene nuovo elemento, e non serve che per indicare la relazione che passa fra il suono antecedente e quello di risoluzione (2).

(1) Questa scala è segnata eolle tre diverse posizioni per le parti acute.

(2) L' officio della preposizione musicale assomiglia di tanto alle condizioni della preposizione articolata, da non potere a meno di stabilirla eguale, ancorchè vogliasi considerarla dal lato dei diversi aspetti di rappresentanza ch' ella ci offre. Osserviamo alcun poco quale sia l' aspetto della preposizione desinenziale, e troveremo tosto 1.° che nel caso retto questa declinazione indica *comando, reggenza, impero*, perchè fondato

Confesso il vero, che non saprei dar termine al mio lavoro senza mostrare benchè di volo le interessanti proprietà della sensibile e della tonica messe a confronto. Veggiamole. Alla tonica dobbiamo la fonte unica e sorgente prima di tutta la sostantiva tonalità, ed ecco ciò che devesi denominare *esistenza di principio*. Ma se dobbiamo

nei termini della tonica; lo che corrisponde totalmente all' aspetto del nominativo. 2.° Nel terzo caso situato nei termini della mediante abbiamo l'indicazione di *pertinenza*, perchè addetto all' accordo della tonica. 3.° Così pure avviene del quinto caso circoscritto nei termini della dominante che esprime *amore, attribuzione, tendenza* qualora appartenga all' accordo della tonica; che se appartiene a quello della dominante, ci offre tosto la relazione di *generazione*, giacchè genera la tonale cognizione, col farci sottointendere l' accordo producente. 4.° In maniera più spiegata si presta il settimo caso espresso nei termini della sensibile, il quale dinota chiaramente *allontanamento, rapimento*, siccome quello che è del tutto diverso dal primo, e che dipende dal quinto. A me sembra che nessun caso sia più spiegato del primo per rassomigliarlo al nominativo, quanto del settimo per doverlo rassomigliare all' ablativo. 5.° Anche il quarto caso offre una stessa indicazione se appartiene all' accordo sensibile o producente, ma se s' aggira sull' accordo della sottodominante null' altro esprime che *soggezione* e *tendenza*. 6.° Il secondo caso indica *relazione di generazione in modo subordinato*, tanto se si vuol calcolarlo come pertinente all' accordo della dominante, quanto a quello della sensibile. Che se si volesse calcolarlo come aggirantesi intorno all' accordo della sopratonica, esprimerebbe *soggezione* e *tendenza*, come nella seconda maniera del caso quarto. 7.° Il sesto caso esprime in ogni modo *relazione di provenienza* tanto se appartiene all' accordo della sottodominante, quanto a quello della sottomediante, poichè in questa circostanza mostrerebbe tutta l' affinità che lo lega, in forma subordinata, alla sua tonica.

La preposizione qualificativa, poi espressa dai suoni alterati, non ha generalmente che due aspetti. Quando presenta l' accresciuto esprime *tendenza* e *procinto;* e quando presenta il degradato esprime *dipendenza* e *desiderio*. La relazione di *compagnia*, viene espressa dall' unione contemporanea di molti suoni accidentali ed alterati. L' esistenza del suono alterato contemporanea all' equisono della propria risoluzione offre l' idea delle preposizioni *in, tra, fra. ecc.*

alla tonica l'esistenza di principio, alla sensibile dobbiamo in vece tutta la *provenienza attributiva.* Difatti, la sensibile, come dissi, considerasi quale preposizione desinenziale o indicativa quando è assoluta, perchè serve ad indicare la tonica reale; è poi preposizione qualificativa se è accidentale, perchè serve a presentare la tonica apparente. La sensibile è particella congiuntiva allorchè confrontasi colla tonica, ed è anzi tanto congiuntiva, che fino dal suo apparire necessita di risolvere e fondersi sulla tonica di cui ne è ritardo, poichè da essa divisa mostra decisamente di non poter sussistere. In ciò dovremmo riconoscere la razionale causa di principio movente il fremito dissonante. La sensibile finalmente è sorgente copulativa quando passa alla sua tonica, e ne costituisce in tal guisa la definitiva cadenza finale nella sua prima semplicità, rappresentando l' azione verbale, ed ecco ciò che stabilisce il *giudizio*, lo *svolgimento*. Ma non sono queste proprietà affatto simili a quelle della particella *che*, tanto mirata dal Tracy?

I *riposi* hanno talvolta nella musica tanta influenza quanta aver ne possa forse la più ricercata espressione. Dalla qualità del riposo abbiamo l' indicazione ortografica la più estesa, e la più compiuta che si sappia desiderare. Perciò la pausa maggiore corrisponde al *punto*, termine di *periodo*; la minore corrisponde ai due *punti*, od al *punto* e *virgola*; e la minima corrisponde alla *virgola*. Il *punto ammirativo*, *od interrogativo* viene espresso da una pausa corrispondente all' importanza del *punto* stesso. Aggiungo di più, che nelle differenti pause si fanno consistere tutte quelle separazioni o divisioni che dall'elocutore dovrebbero essere osservate a seconda dei designati riposi. Una frase troncata da varj *punti orizzontali*, non può essere meglio ideata che in una equivalente pausa; lo che possiamo mirare in tante clas-

siche produzioni, ove certi silenzj bene locati lasciano luogo ad interpretare la più vaga e sottointesa apprezzabile frase. Le pause adunque o riposi, benchè in maniera indiretta, sono essi pure utilissimi mezzi di sintassi, in quanto che se un riposo divide due termini, indica di conseguenza appartenere il termine precedente ad una proposizione ed il seguente ad altra proposizione da quella diversa, e perciò il riposo esecutivamente separando, essenzialmente lega.

FINE.

INDICE

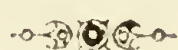
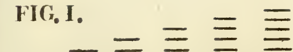
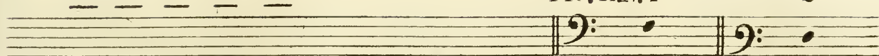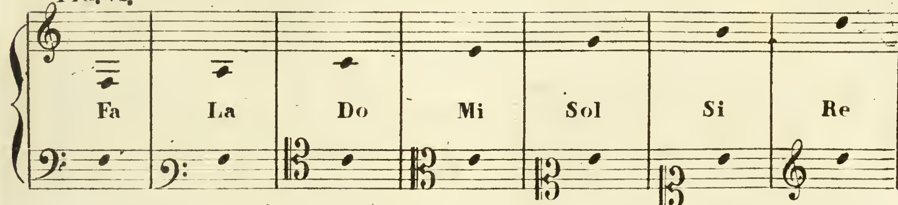




TAVOLA I.
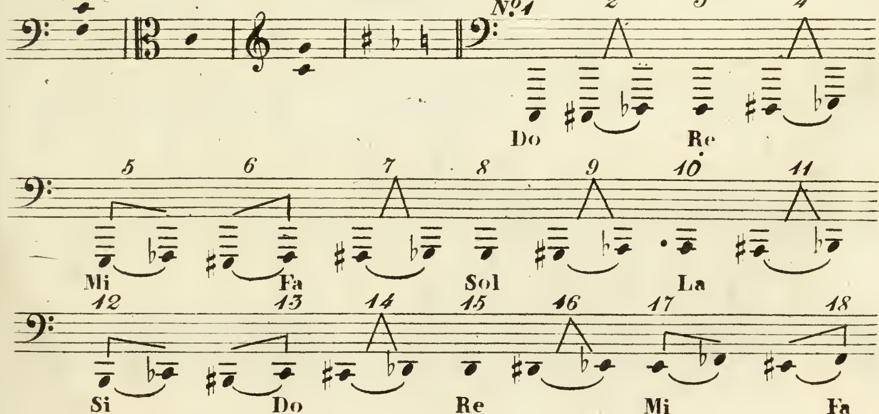

FIG. I.


FIG. II. N.º 1
2

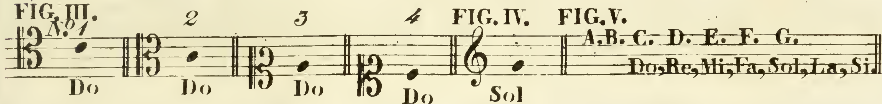

FIG. III. N.º 1
Do
2
Do
3
Do
4
Do
FIG. IV.
Sol
FIG. V.
A. B. C. D. E. F. G.
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.


FIG. VI.
Fa
La
Do
Mi
Sol
Si
Re

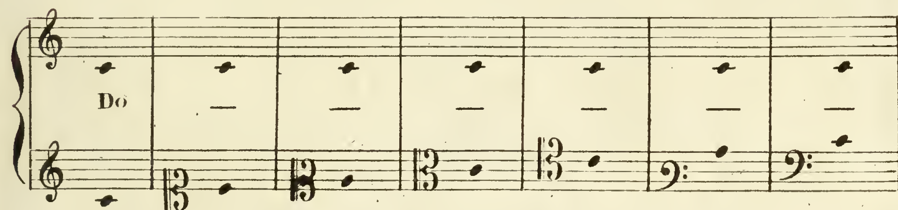

Do


FIG. VII.
FIG. VIII.
FIG. IX.
N.º 1
Do
2
3
Re
4
5
Mi
6
Fa
7
8
Sol
9
10
La
11
12
Si
13
Do
14
15
Re
16
17
Mi
18
Fa

19 20 21 22 23 24
Sol La Si

25 26 27 28 29 30
Do Re Mi Fa

Sol La Si Do
31 32 33 34 35 36 37

38 39 40 41 42 43
Re Mi Fa

44 45 46 47 48 49 50
Sol La Si Do

Re Mi Fa Sol
51 52 53 54 55 56 57

La Si Do Re
58 59 60 61 62 63 64

Mi Fa Sol La
65 66 67 68 69 70 71
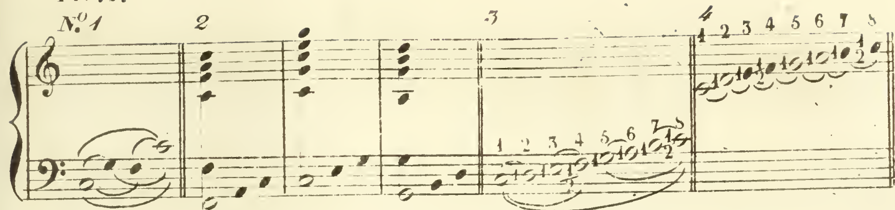
Si Do Re Mi Fa
72 73 74 75 76 77 78

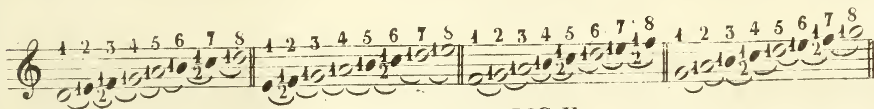
Sol La Si Do
79 80 81 82 83 84 85

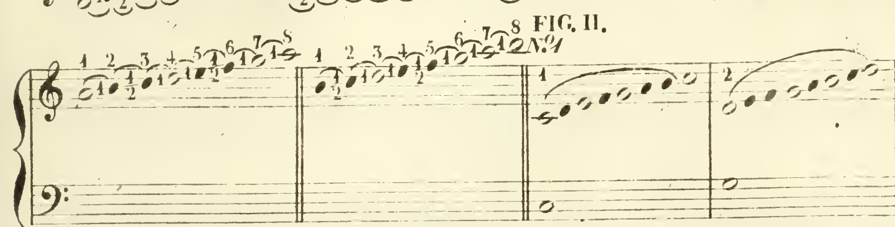
H 17034 H

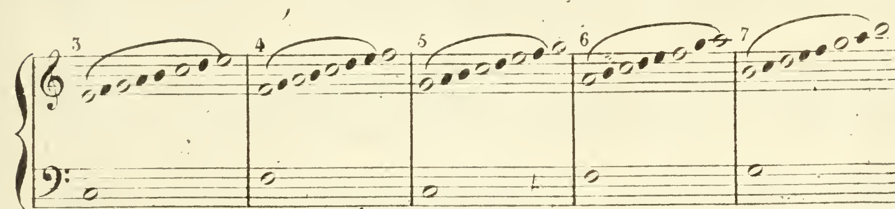
TAVOLA II.

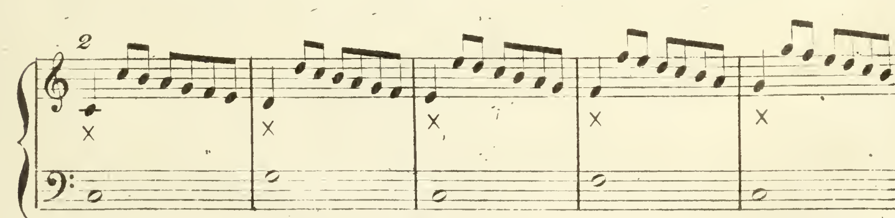
FIG. I.











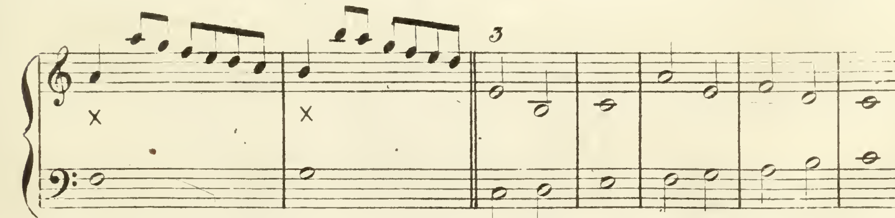
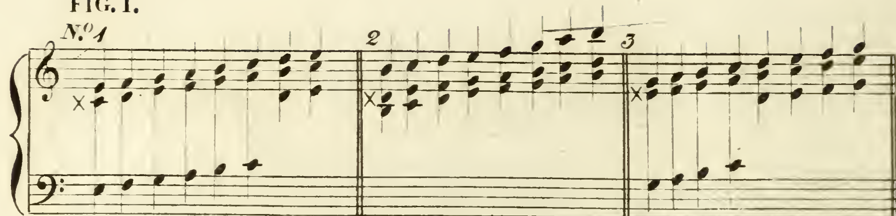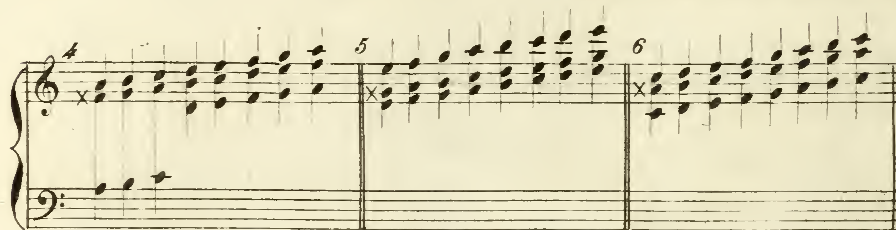
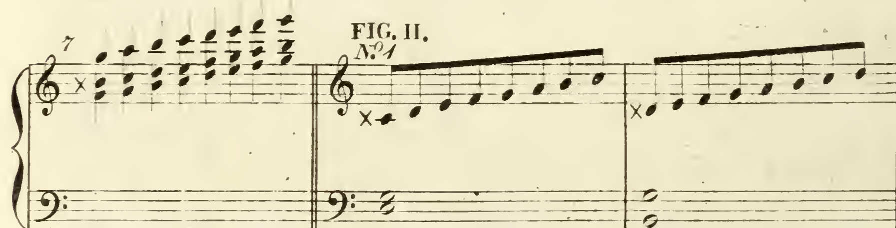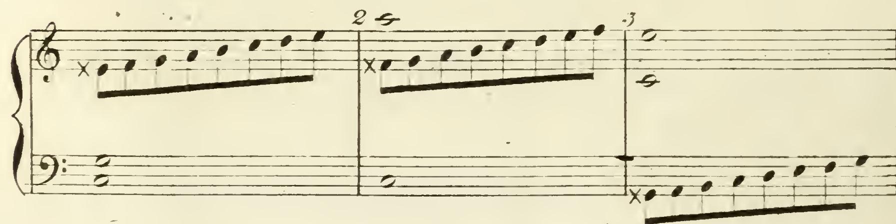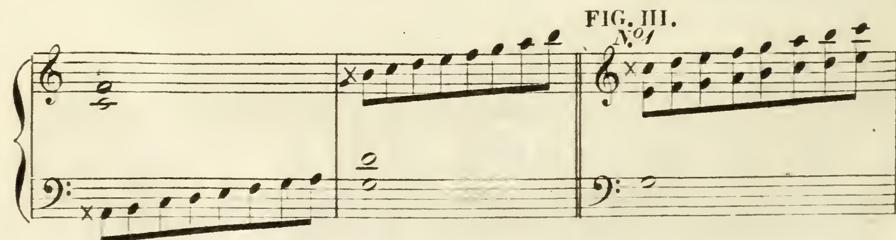


TAVOLA III.











SÉGUITO DELLA TAVOLA III.

FIG. IV.

N.º 1

FIG. V.
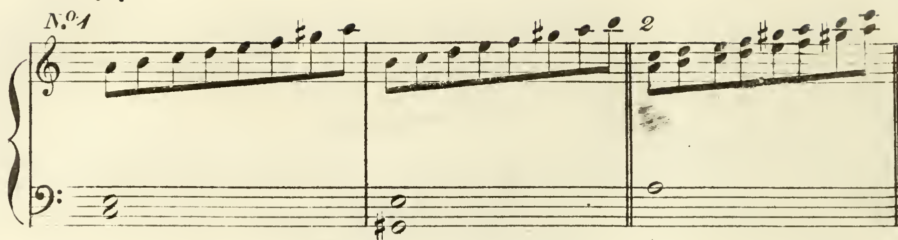
N.º 1

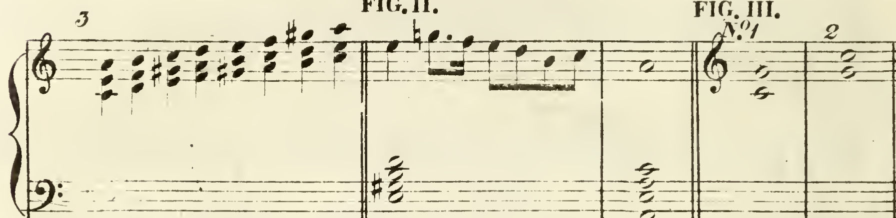
FIG. VI.

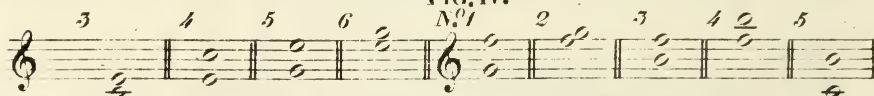
N.º 1

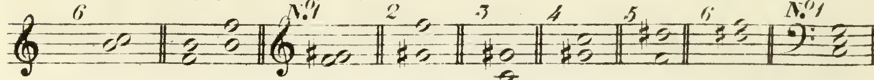
La notina nera indica la parte sottointesa
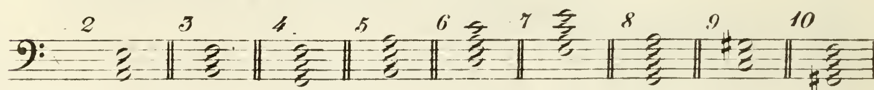
TAVOLA IV.
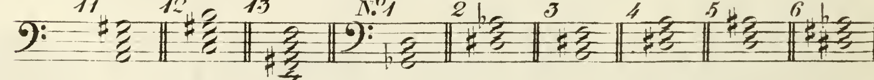

FIG. I.
N.º 1
2
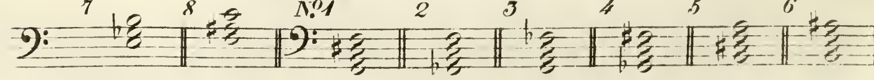

3
FIG. II.
FIG. III.
N.º 1
2


3
4
5
6
FIG. IV.
N.º 1
2
3
4
5

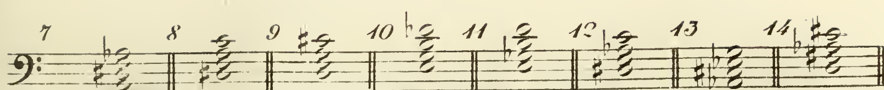

6
FIG. V.
FIG. VI.
N.º 1
2
3
4
5
6
FIG. VII.
N.º 1

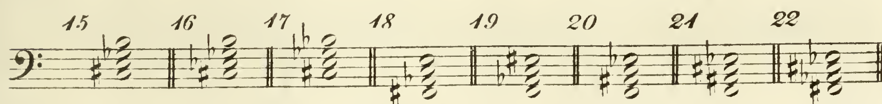

2
3
4
5
6
7
8
9
10
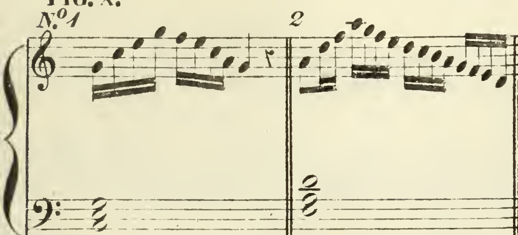

11
12
13
FIG. VIII.
N.º 1
2
3
4
5
6
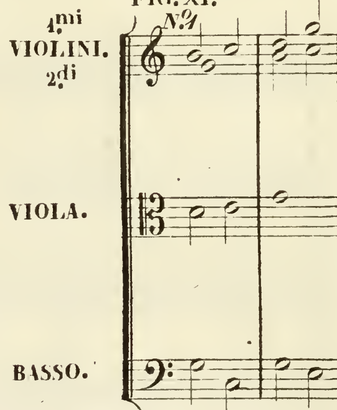

7
8
FIG. IX.
N.º 1
2
3
4
5
6

SEGUITO DELLA TAVOLA IV.









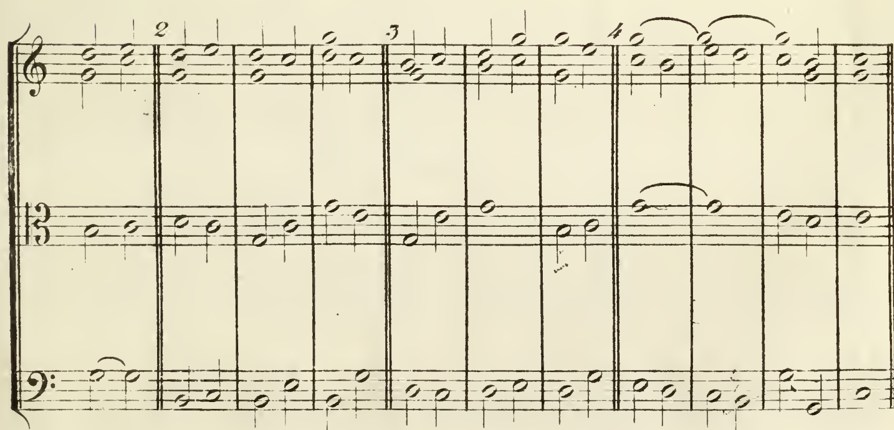


TAVOLA V.

FIG. I.
N.º1
1.mi
VIOLINI.
2.di
VIOLA.
BASSO.
2
3
FIG. II.
N.º1
2
3
FIG. III.
N.º1
2
3
FIG. IV.
N.º1
2
3
4
FIG. V.
N.º1
5
2
3
4

SÉGUITO DELLA TAVOLA V.

FIG. VI.

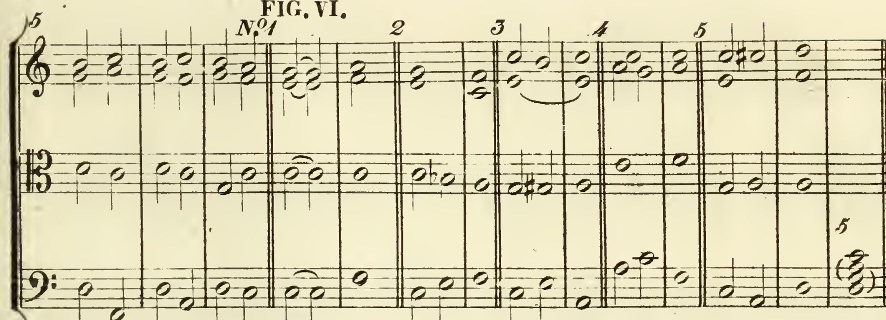


FIG. VII.
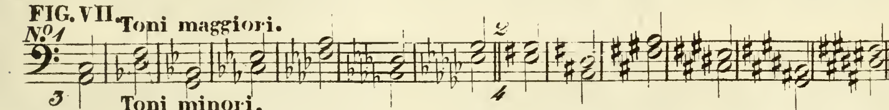


FIG. VIII.
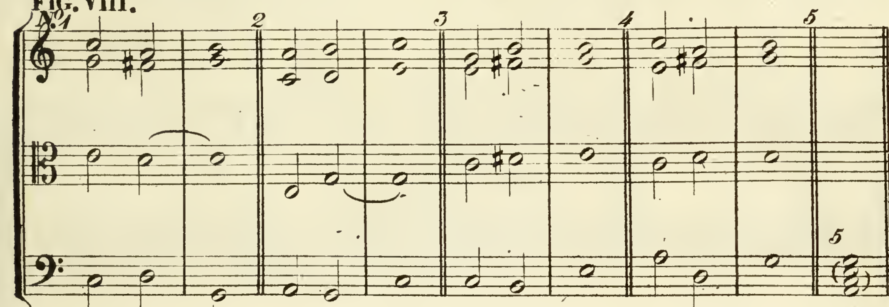


FIG. IX.
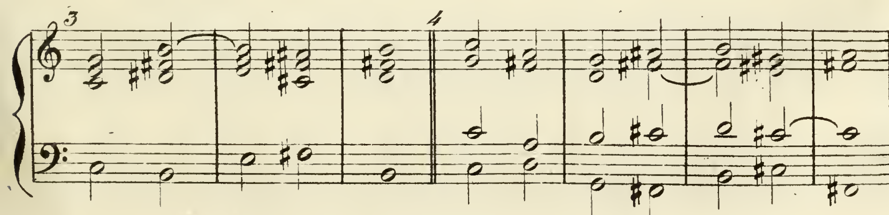
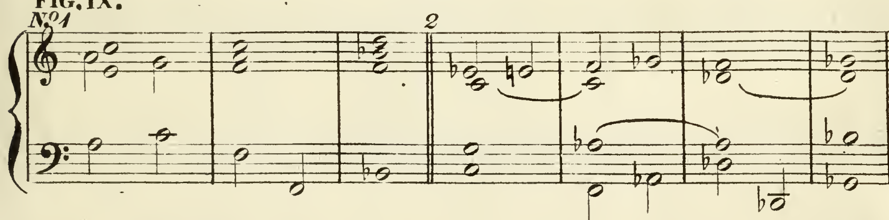




TAVOLA VI.

FIG. I. N.º 1 2

FIG. II.

FIG. III. N.º 1 2 3 4 5

FIG. IV. N.º 1 2 3 4 5

FIG. V. N.º 1 2 3 4 5

FIG. VI. N.º 1 2 3 4 5

FIG. VII.

FIG. VIII.

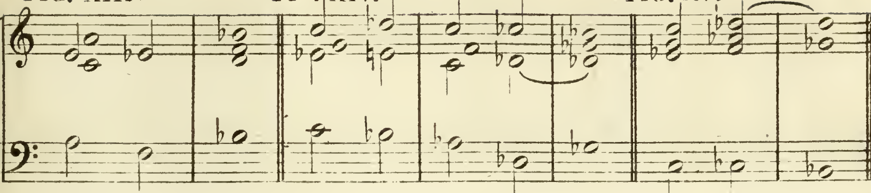
FIG. IX. N.º 1 2

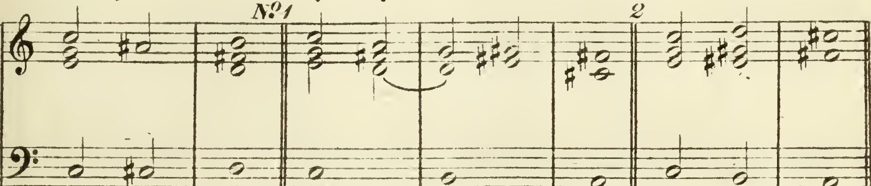
FIG. X.
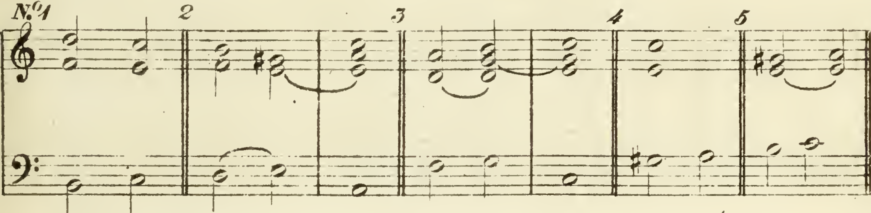
FIG. XI.

FIG. XII.

SEGUITO DELLA TAVOLA VI.
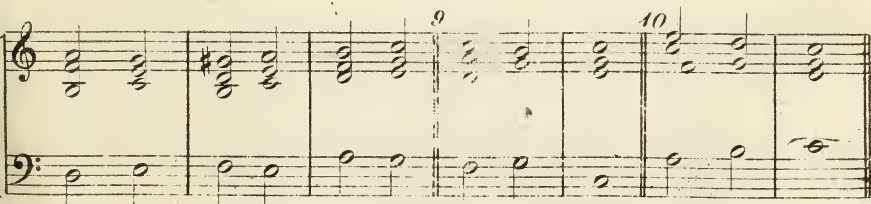






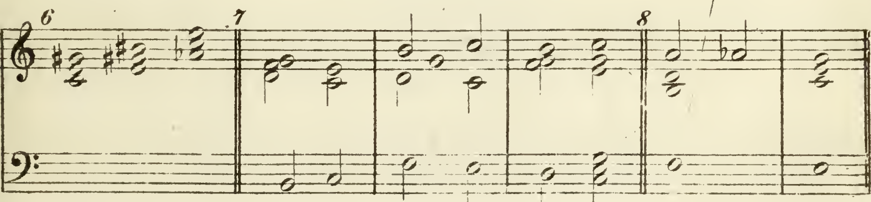




TAVOLA VII.

FIG. I. FIG. II. N.º 1 2 3 FIG. III. FIG. IV. N.º 1

2 3 FIG. V. N.º 1 2. 3 4

5 6 FIG. VI. FIG. VII. N.º 1

2 3

4 5

SÉGUITO DELLA TAVOLA VII.

FIG. VIII.

N.º 1 2 3

FIG. IX.

FIG. X.

FIG. XI.

FIG. XII.

FIG. XIII.

opp.

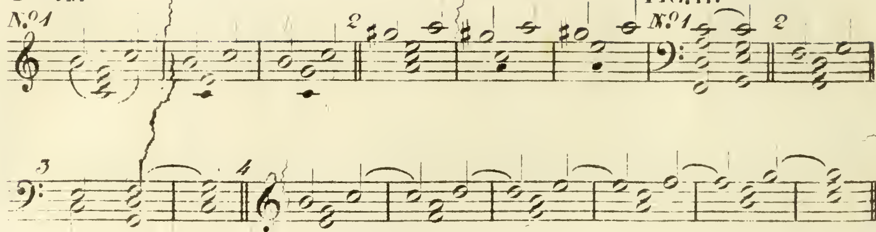
ecc

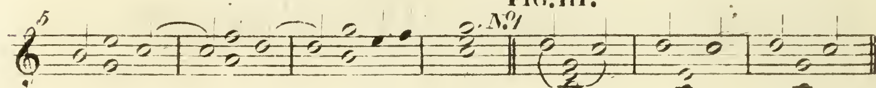
3 4
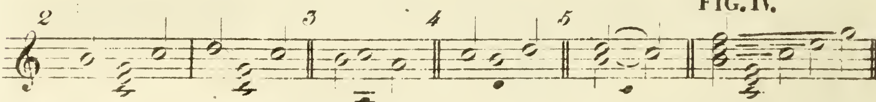
FIG. XIV.

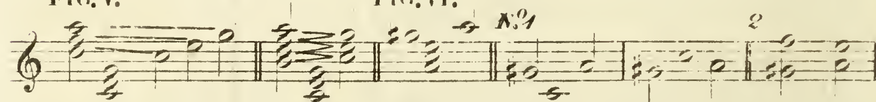
N.º 1 2

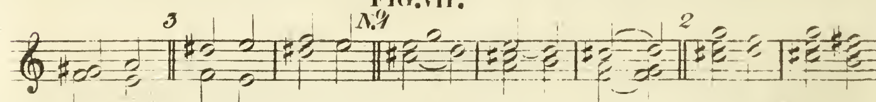
TAVOLA VIII.

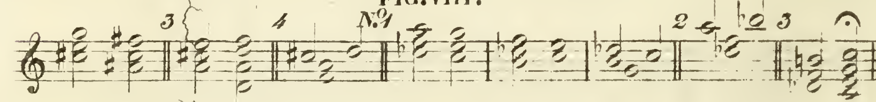

FIG. I.
N.º 1
2
FIG. II.
N.º 1
2
3
4

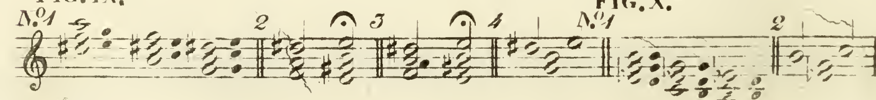

5
FIG. III.
N.º 1

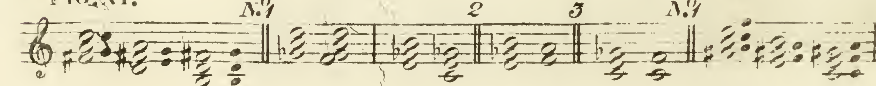

2
3
4
5
FIG. IV.


FIG. V.
FIG. VI.
N.º 1
2

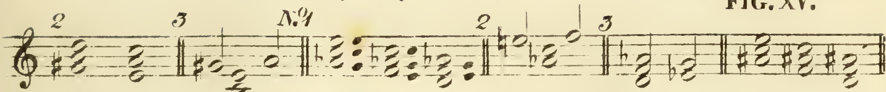

FIG. VII.
3
N.º 1
2

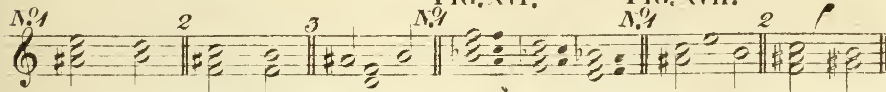

FIG. VIII.
3
4
N.º 1
2
3

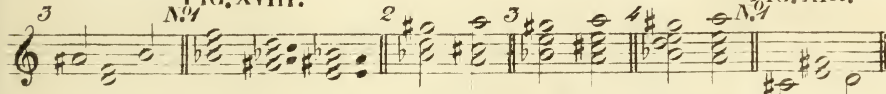

FIG. IX.
N.º 1
2
3
4
FIG. X.
N.º 1
2

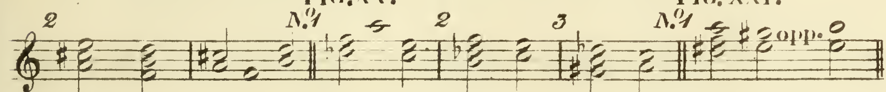

FIG. XI.
FIG. XII.
N.º 1
2
3
FIG. XIII.
N.º 1

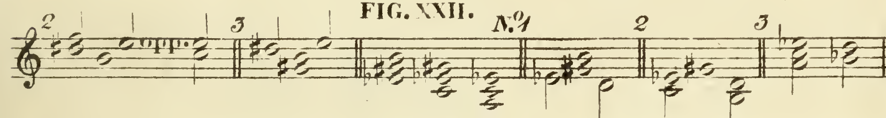
SÉGUITO DELLA TAVOLA VIII.

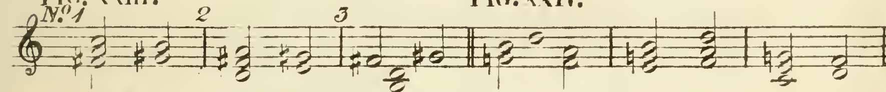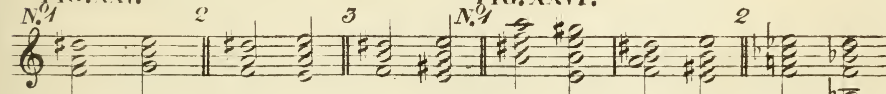














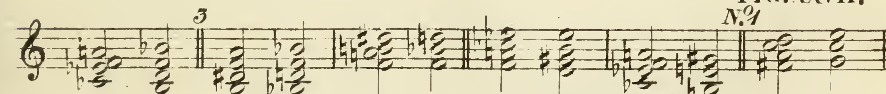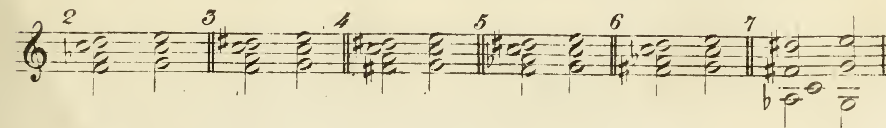




TAVOLA IX.

FIG. I.

N.º 1

2

FIG. II.

N.º 1

2

VIOLINO 1.º

VIOLINO 2.º

VIOLA.

BASSO.

3

FIG. III.

FIG. IV.

V.ni

V.la

Φ *Sono le tre posizioni della mano destra.*



3

Prezzo Franchi 8.